وداعـاً..!

كم هو جميل أن يصبح الجزء الستين من علامات، عنوانه: «حمزة شحاتة - قراءة نقدية ثقافية -» كمرجع دراسي للباحثين، والفضل في ذلك لله أولاً وآخراً، ثم لأولئك الدافعين بالمشورة والإقدام، للمشروع الذي كان حلماً، هؤلاء، الأخوان الغاليان الكريمان: الدكتور عبدالله الغذّامي، والدكتور عبدالعزيز السبيّل.. وكان العزم إصدار عدد من - جذور -، ويستكتب له فريق من الباحثين من هنا وهناك، وكان رأي ناقدنا المتجلي عبدالله الغذّامي، أن يكون الإصدار الذي نخصص لهذه المناسبة «علامات»، لأنها الأبرز والأقدم صدوراً والأكثر انتشاراً.. وكان رأي الكاتب والباحث أحد رموز شطر من دوريات النادي، عبدالعزيز السبيّل، الاحتفالية بأديب وشاعر متميز، حلقة من «قراءة النص» الملتقى السنوي للنادي، ولم يكن في الحسبان بعد استقالة مجلس إدارة النادي منذ شعبان 1426هـ، سبتمبر 2005م، أن يكون في هذا العام ملتقى لقراءة النص، ثم إن الوقت ضيّق بالقياس إلى دعوة المشاركين للكتابة، غير أن العزائم تذلل الصعاب بتوفيق الله، والنيات الحسنة يدعمها الله المعين، وأخذت الخطوات تجمز، ليكون حمزة شحاتة - قراءة النص -، كما شاء الله وأعلن وقدّر..

وخلال قراءتي للبحوث التي قدمت لهذه المناسبة، شعرت برضا كبير، فكان أكثرها في مستوى المناسبة الغالية، فحمدت الله على توفيقه، لاسيما وأن معالي وزير الثقافة والإعلام، الأستاذ النابه إياد بن أمين مدني وافق على رعاية هذا الملتقى، تقديراً لرمز من رموز الوطن البارزين بل يعد أبرزهم بلا مراء.. ومعاليه قبل ذلك أوصى بالاحتفاء بهؤلاء الرموز.

إنني أشعر بفرحة غامرة حين استطعت من خلال عملي في النادي أن أحقق بعض طموحاتي، كما أنني أشعر بسعادة ذات أبعاد، أن يحتفي النادي بمواطن بعيد الصوت في وطنه وخارج الوطن، وذلك في الأيام الأخيرة من علاقاتي بالنادي، ولو لم يتم ذلك لشعرت بخيبة أمل وفشل، ولكن فضل الله عليّ عظيم.. وكان الهم في الجانب المادي للإنفاق على الملتقى، غير أن معالي وزير الثقافة والإعلام طمأنني أن

الوزارة ستتولى تحمل ذلك، وكان التفكير السعي إلى من يتولى المهمة من أصحاب المال..

وكان أستاذي الدكتور محمد رجب البيومي، يردد على مسمعي أنني أضيّع وقتي في مطالعة ومراجعة الدوريات، (يقول لي أكِلْ) أمر ذلك إلى آخرين بأجر، غير أني كنت مدركاً أن المسؤولية لا تتجزأ، وأنا من طبعي القلق والخوف من الإخفاق، فلم أستجب لنصيحة الدكتور البيومي، وصرفت النظر عما قال لي: خير لك أن تستثمر وقتك وجهدك فيما ينفعك من المطالعة الدرس، فذلك أجدى لك، وكنت أرى أن في عملي هذا مشاركة في أداء رسالة، لأني المسؤول الأول والأخير فيها أمام الله، لذلك قضيت ربع قرن عاكفاً على أداء هذه المسؤولية دون تفريط في أي جانب منها.. وحين أترجل اليوم فإن ذلك في قناعة، لأدع للأخوة في النادي الذين يتطلعون إلى أداء هذا العمل وتحمل مسؤوليته، ليبحروا بسفينة الإصدارات عبر بحارنا، بل ودخول عباب المحيطات، ليوصلوا معارف هذا الوطن والمشاركين فيه إلى العالم، بتميز واقتدار على جوب الآفاق، ومن حقهم ذلك، وأرجو أن ينهضوا به بأحسن مما كنت أؤدي وأعمل، فقد يكون العمل الجماعي أقوى وأجدى..

وحين شرعنا في إصدار علامات منذ خمسة عشر ربيعاً، كان في تقدير أخي الدكتور سعيد السريحي، الذي أفضى به إليّ بعد سنوات، إنه يتوقع أن تتوقف بعد صدور نحو ثلاثة أعداد منها، وأنا لا أراهن على شيء من تقدير التوقف أو استمرار الصدور.. لكني تعودت أن أعمل وأجدّ في العمل، ولا أستسلم للهزائم، ثم الأمر متروك لتقدير الله عز وجل.. وأقرأ في داخلي قول: لكل أجل كتاب، ولكل سافرة حجاب، ولكل بداية نهاية..

إن أخي الشاعر الكاتب السفير الوفي الأستاذ محمد صالح باخطمة، قال بعض ذكرياته عن شاعرنا وكاتبنا الكبير الأستاذ حمزة شحاتة رحمه الله، وقال إنه يرجئ أشياء أخر لوقتها، وأقول له: اكتب ذلك اليوم قبل الغد، فذلك أجدى وأبقى إن شاء الله..

وأخيراً أقول للأحبة الكتّاب والقرّاء والعاملين في هذه الدوريات منذ البدء.. وداعاً.. وبيننا بمشيئة الله لقاء موصول إلى ما شاء الله، وأرجو من جميع الأطياف السماح والمغفرة، عن أي زلّات وأخطاء غير مقصودة، سائلاً الله عفوه ورحمته التي وسعت كل شيء..

عبدالفتاح أبو مدين

لكل ناقد مناطه في عوالم المبدعين. ومناهج النقد وآلياته لا يقر لها قرار، فهي في تحول مستمر، إلا أن طائفة من المتلقين لا يحسنون استثمارها، ومن ثم فإنها مع كثير منهم لا تشكل ظاهرة حميدة. وتنقل مركزية الاهتمام بين النص والمؤلف والمتلقي، شتت شمل النقاد، وإن أثرت المشهد. ولعل أقرب المحطات إلى نفسي محطة النص بوصفه لغة، ولكنه ميل لم يكن على حساب منطويات النص الأخرى، كالبعد الفني، والبعد الدلالي.

وحين عزمت على خوض عوالم الشاعر [حمزة شحاته 1328-1390هـ، 1910-1970م] تنازعتني عدة رغبات تقتسمها: عوالم النقد وعوالم الشاعر. فأي الزوايا ألتقط؟ وأي المناهج أعتمد؟ ولا يشاركني الحديث عدد من النقاد فإن هاجس الفرادة يمثل الشغل الشاغل على المستويين: الموضوعي والنقدي.

وحين أختار التماس حياة الشاعر من شعره، يتبادر إلى الذهن كتاب [ابن الرومي حياته من شعره] للعقاد، وهو ناقد اعتمد المنهج النفسي في كثير من دراساته للشخصيات، وقد يمتد التذكر إلى كتب أخرى ومقدمات ودراسات خصت الشاعر وشعره، وأطوار حياته: الخاصة والعامة، كـ/ عبدالله عبد الجبار وأبي مدين والغذامي وعزيز ضياء وبكري الشيخ أمين وصالح سعيد الزهراني وعاصم حمدان وآخرين. ومن ثم لا يكون قولي في الشاعر وشعره إلا معاراً أو معاداً. ولقد تذكرت ما ادعاه [طه حسين] حين كتب عن [المتنبي]، من أنه فرغ لشعر المتنبي، ولم يلتفت إلى ما كُتب عنه، مع كثرته وتشعبه، ولكنه حين شاع الكتاب بين أيدي الناس، ادعى العلامة [محمود محمد شاكر] وهو من هو في مصداقيته وصراحته وسعة اطلاعه على التراث أن [طه حسين] سطا على جهده، وسرق أفكاره، وعول على النتائج

التي توصل إليها. والمستفيض على ألسنة الباحثين أن مشكلة [المتنبي] تكمن في نسبه، ولقد أطال الباحثان التنقيب في هذه المعضلة المستعصية، وأبديا براعة منقطعة النظير، وتوصلا إلى نتيجة في منتهى التناقض. والمتحدثون عن [حمزة شحاته] لن يشغلهم نسبه بقدر ما تشغلهم أطوار حياته الغريبة، وهجرته المغاضبة.

وحديثي عن [حمزة شحاته] من خلال شعره لن يعول على ما سلف، فالذين تناولوه سمو به فوق هام السحب، وقصروا رؤيتهم على ما يتمتع به من مثاليات، وغضوا الطرف عن بعض ما وقع فيه من تجاوزات، طالت ذاته، وطالت من حوله. لقد أطلق عليه بعض الدارسين [الأنموذج] ، ولأنه كذلك حسب تصوره، فقد كثرت إخفاقاته في فهم الحياة، ولم يوفق في مصاحبته للأحياء. وحرصاً مني على اتخاذ منهج مغاير فإنني قد أستعين ببعض آليات ما قد سلف، ولكنني لن أنتهي إلى ما انتهوا إليه. والشاعر لم يحتف بشعره، ولم يعبأ بحفظه فضلاً عن أن يتكلف عناء جمعه، والضائع منه ضعف ما أخرجه المتطوعون للناس، ولم يكن كـ [شوقي] الذي انتقى [الشوقيات] ثم تعقبه من أخرج [الشوقيات المجهولة] ، وهذا النزر اليسير لن يعطي الصورة الحقيقية عن حياته التي نلتمس. وإذ لم يكن من شعراء الواحدة فإنه لم يكن من المكثرين، وإن تبذل في بعض قصائده، وشعره المجموع لا ينهض بمهمة إبراز حياته، وأمام كل المثبطات فلن أنثني عما عزمت عليه. والشعر فيما أرى لا يكون شعراً إلا إذا توفر على أربعة مكونات تتمثل بـ:

- الموهبة.
- والثقافة.
- والموقف.
- والأجواء.

فالشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا كان موهوباً، وهو حين يكون كذلك

لا يقول إلا ما هو شعر متفق عليه. والشاعر لا يثري نصه ما لم يكن مثقفاً ثقافة تأصيلية، تتسم بالعمق والشمول والتعددية، وقد ينعكس الأثر المعرفي على الشعرية، فيعيق لغة الفن، كما حصل عند [المعري]. والموهبة لا تجود بما يمتع ويفيد حتى تستدرها المواقف، وسيان في ذلك موقف الفرح أو الترح، الرغبة أو الرهبة. والشاعر لا ينطلق على سجيته حتى يأمن على نفسه وعلى سمعته، ولا يأمن إلا حين تتوفر الأجواء الملائمة، وتخف من حوله حدة المراقبة. وشاعرنا ألمَّ بتلك العناصر كغيره من الشعراء، والمام أي شاعر بتلك العناصر يؤكد المصداقية، ويجعل الشعر جزءاً من حياة الشاعر. ولقد تكون وجدانيات الشاعر أقدر على كشف حياته ومعاناته، أما شعر الغزل فهو يراوح بين الفعل والافتعال والانفعال، ومن الصعوبة بمكان القطع بالمصداقية.

ومن الشعراء من يفترض وجود المعوقات فيحتبس شعره أو يتعثر، وقد يبلغ به الارتياب ذروته، فيأتي شعره إدانة لواقع غير مدان، نجد ذلك عند [المعري] في القديم، وعند [الفقي] في العصر الحديث، كما نجد أطرافاً منه عند شاعرنا، وقد يكون ذلك بعض ما عول عليه بعض الدارسين له. وعلى الرغم من أن الشاعر قد توفر على تلك العناصر، فإنه لم يفرغ للشعر، ولما فرغ له بعض الوقت لم يحفل به، وإنما عنه لحظة تأمل أو تحسر، وهو في التأمل والتحسر يسجل موقفه من الحياة، ويرصد مرحلة من مراحلها. وإذ لم يعتزل الناس، فقد جعل إلمامه بهم حالة من السخرية. فهو الشاعر الساخر الهجاء حين يختلط بالناس، وهو المتأمل المثالي حين يعتزلهم، وشعر التصور والتأمل حفز بعض الدارسين إلى التماس فلسفة الجمال عنده، ورؤيته الجمالية جزء من حياته، فالنظرة الفلسفية تحوِّل الشاعر إلى مُسيَّر غير مخير في رؤيته للحياة والأحياء.

ولو تلمسنا موقع الشاعر [حمزة شحاته] من خلال تلك المكونات الأربعة لوجدناها تلم به تارة، ويتخلف بعضها عنه تارة أخرى، وهذا التفاوت انعكس على شعره. ورديء الشعراء الكبار كـ [المتنبي] مثلاً مرده إلى تخلف بعض تلك العناصر أو ضعفها. وليس بناقد من يطلق كلمات الثناء دون

استثناء، ومن يجعل من نفسه محامياً يذب عن الشاعر، ويترقى به صعداً إلى مدارج الكمال. وإشكالية المشاهد النقدية أنها محكومة بالرضى المطلق أو بالسخط المعمق، وكأن مصير الناقد مرتبط بمصير المدروس تألقاً أو إخفاقاً، وهذا ما أعانيه في كثير من الرسائل العلمية التي أتيحت لي مناقشتها. وتعاملي مع شعر [شحاته] لم يضطرني إلى افتعال القول، وقد لا أكون مبالغاً إذا قلت: إن رديء شعره قد يرقى إلى جيد غيره، فهو شاعر أمكن، ولكن الإمكانيات لا تحول دون الوقوع في هنات ينفذ من خلالها النقاد.

وحين عقدت العزم على التماس حياته من شعره، لم أشأ استكمال ظروف تلك الحياة ومراحلها، فالشاعر له حياته التي فرضتها حالته النفسية الناتجة من ظروف حياته الاجتماعية والعملية، وما تصوره من تفريط به، وكأنه الشاعر الذي قال عن قومه: [أضاعوني وأيَّ فتى أضاعوا]. والإحباط الذي يعاني منه مرده إلى تصوره للأشياء وموقفه منها، ويكفي دليلاً على اضطراب حياته إخفاقه المتواصل في حياته الزوجية، وهجرته المغاضبة. فالمتشائمون والمتفائلون هم الذين يقرؤون الوقائع والأحوال وفق رؤيتهم. بحيث يكون الحدث الواحد والظرف الواحد له معطيات مختلفة. فالماء الجاري يصطبغ بتربة المجرى، ليكون ملحاً أجاجاً، أو عذباً فراتاً. ولهذا ليس من الإنصاف أن نتصور الحياة كما يتصورها البعض من الشعراء الحادِّي المزاج، ولا أن نتخذ الشعر وحده مرجعية مطلقة لتجسيد الواقع، ولكن الربط بين الشعر والوقوعات الثابتة يعزز بعضها بعضاً. فالشاعر حين يمسه الفقر أو المرض، أو حين يرتطم بنتوآت السبيل، يتصور أن تلك سمة الحياة مع غيره، وليس هذا التحفظ مقصياً لدلالة النص الشعري، ولكنه ضابط للتعامل معه.

وقراءة شعره تعطينا مؤشرات ذاتية، بمعنى أنه يمثل رؤية الشاعر لمحيطه، بصرف النظر عن سائر الرؤى الأخرى. ودراسة الأستاذ [عبدالله عبد الجبار] المبكرة أعطت مؤشرات إلى واقعيته، والواقعية مذهب اضطربت حوله المفاهيم، فهناك الواقعية الاجتماعية والاشتراكية والفنية، ويبدو لي أن

واقعية الشاعر أميل إلى الاجتماعية، وإن عرف عنه الشموخ والتعالي والنزعة [الأرستقراطية] . ولأن حياة الشاعر تعتمد المزاجية فإن مستويات الحالة النفسية تتفاوت من قصيدة لأخرى، وهذا التقلب المزاجي لم يؤثر على سائر الوحدات الفنية: موضوعياً ولغوياً ونفسياً . فالحوافز النفسية قد تؤدي إلى فك المسحة المهيمنة. ولو ضربنا الأمثال ببعض الشعراء الذين طفت حالاتهم النفسية على شعرهم أمثال [أبي العتاهية] و[المتنبي] و[المعري] لوجدنا أن هناك فترات خلصوا فيها من السمة النفسية. وفي العصر الحديث نستطيع أن نضرب المثل بالشاعر السعودي المكثر [محمد حسن فقي] ، ومع إغراقه في التشاؤم والإباء والثورة النفسية، إلا أنه في بعض الحالات، يند بشعره عما هو شائع من سمات دلالية ذات طابع نفسي.

وعندما نجاوز الإطلاقات، ونعمد إلى الشواهد من شعره، نجد أن لكل قصيدة حوافزها النفسية، وضغوطها الاجتماعية، وأجواؤها المحفزة. والذين يودون التماس حياته لابد أن تمتد أعينهم إلى إسهاماته السردية، وبخاصة كتابه [الرجولة عماد الخلق الفاضل] و[رفات عقل] و[إلى ابنتي شيرين] و[حمار حمزة شحاتة] إذ تمثل جماع رؤيته، إضافة إلى ممارسته التطوعية في مطلع شبابه، ويقيني أن تفكيك قصيدة من مطولاته ينبئ عن رؤاه وتصوراته. ولعلنا نشير هنا إلى قصيدة [تأملات] التي جاءت على شكل أشواط دلالية، تفيض بالتساؤل والتعجب والحكمة. والقصيدة مؤشر على اضطراب نفسي، واستياء من التقلبات، فهو يتطلع إلى المصرِّحين بعد الصمت، ويعجب من ذوي العدل الظنينين به عندما اقتضاه المستضام، ومن المثَّقفين الذين لا يدفعون بالحجة في لجة الشك، ومن تساؤل الحكيم الاستنكاري عن الغرام والحسن، ومن عبودية المال والجاه والهوى. وكأنه يستوحي حديث [تعس عبد الدرهم]... إذ يقول: [فماتت دواعي الكبر فينا... فما نحن؟] . هذا الحشد من التساؤلات التقريعية توحي بالضيق والشك والرفض واحتدام المشاعر. فهل تلك السمات سائدة في شعره، أم هي

عرض زائل؟ لا أشك أن الشاعر مر بحالات من الانكسارات التي أحس أنه ضالع فيها، ومن ثم نجده يلوم نفسه، ولكنه لا يصل إلى جلد الذات.

والتساؤل المشروع أن نستبين ما إذا كان ذا خليقة تخفى، حتى لا تعلم إلا من خلال شعره. الحق أن شعره نفثات مصدور، أرهقه واقعه. لقد كانت له طموحات ترفس تحت وطأة الواقع غير المواتي، فكل قصيدة تنم عن معاناة نفسية، وقصيدة [تأملات] من أوضح الشواهد على اضطرابه النفسي. ولأنه يعتمد التفصيل، ولا يكتفي باللمحة، فقد اتكأ على [قافية النون]، وهي من قوافي المطولات، ومع أن القصيدة ذات أشواط عشرة، إلا أنه لم يعمد إلى تحويلها لرباعيات أو سداسيات على شاكلة الشاعر [الفقي] الذي اشتهر بذلك. والذين جمعوا شعره نظروا في ظواهر القصائد ومطالعها، وظنوا أنهم قادرون على تحديد المعاني في [الوجدانيات] و[لغزل] و[الملاحم] و[المنوعات]، وهذا التقسيم مع سذاجته يوحي بعدم استكناه الوحدة الموضوعية التي تكاد تنظم الديوان كله، وهو الهم الذاتي، أو الذاتية المسكونة بالكبرياء والألم والإحباط. وفوق ذلك فإن الشاعر عميق الثقافة، متعدد الاهتمامات القرائية، ولا شك أن الخلفية الثقافية لها انعكاساتها على التصورات، وهذا مؤشر دلالي، قد يند بالناقد، ويحول دون تحديد ملامح حياته.

والشاعر المسكون بهموم ومفاهيم ومواقف يكتب سيرته ويدون معاناته: تصريحاً أو تلميحاً، ولا يقول الشعر لمجرد الكسب، إنه نفثة مصدور. وهذا يذكرني بمقولة [طه حسين] عن الشاعر [عمر بن أبي ربيعة] الذي فرغ لقلبه، ولم يفرغ لكيسه، وهكذا الشاعر [شحاته] شغلته همومه عن رغباته. وأخوف ما أخاف أن يكون الشاعر من أولئك الذي يسقطون إخفاقاتهم على الآخرين، فالذين يتحدثون عن سيرته الشعرية، يجتهدون في المواءمة بينها وبين معاناته، وإذا كان البعض يراها بوادر إخفاقات فإن آخرين يرونها ممارسة تطهيرية، والحكم الفصل بين الفئتين مدى احتمال الوثائق النصية لمثل هذه الرؤى المتباينة، إذ أن نظرية التأويل قادرة على احتمال القول

التبريري. ولا تشاع عنه الأنفة وحب الفوقية نجده في مقطوعته الشعرية [ليت العقول سواء] يقول:-

[وفيم؟ وينبوع الخليقة واحدٌ.. ... تمايزت الأضداد والنظراء]

وهذا مؤشر ارتباك، ربما كان من الأسباب الرئيسة في حمله على إهمال شعره، وكأنه إن أمسكه أمسكه على هون، على أن هناك ملامح فنية، تشي بواقعية متعددة، وصفها البعض بالقصائد الهازلة، غير أنها تؤكد نزعة السخرية عنده، وهي نزعة قد تكون مؤشر انهزام أمام تحدي الواقع، على حد المثل الشعبي [المأخوذ يضحك]، فالإحباط يحمل على السخرية، والشاعر عاش هذه المعاناة بكل وضوح. وسوف لا أنزلق في مقولة إنتاج النص في مقابل استهلاكه، ذلك أن القول الإبداعي في النهاية رسالة، وليس مجرد إثارة لإنتاج دلالة غائبة، ونحن مع الخفاء، ولكن الشاعر في النهاية يتوسل بالتجلي لإبلاغ رسالته، ولا يجوز أن نغيبه على حساب حضورنا، بوصفنا منتجين على سنن التفكيكيين. نعم هناك لغة، وهناك خطاب، فاللغة تجريئية التصور، والخطاب شمولي.

والدارسون المتعقبون لطائفة من الشعراء هالتهم المنافات السحيقة بين شعرهم وما حوته الموسوعات الأدبية من أخبارهم، حتى لقد وقع الكثير منهم في الوهم حين التمس الحياة من الشعر. فهل [البحتري] في أخلاقه ومظهره متناغم مع شعره الغنائي الجميل؟ وهل [أبو العتاهية] زاهد بالحياة زهد شعره بها؟ وهل [ابن أبي ربيعة] ماجن كما مجُن شعره، وهو الذي أقسم ما حل إزاره علي حرام؟ ولك أن تدع الأسئلة تتلاحق عن كل شاعر. وفي النهاية تجد أن الشعر قد يمثل الهروب من لذعات الواقع، ولقد مررت بدراسة عن [ظاهرة الهروب في شعر طاهر زمخشري] رحمه الله، ولست أدري ما إذا كان هروبه هروباً يماثل هروب [حمزة شحاته].

وحين تسقط العلاقة بين الشاعر وشعره بعامل النقد أو بعامل العدول والتأويل اللغوي والنظرة إلى الخطاب بكل شموليته، نسأل أنفسنا: كيف

تفكك البنية الموضوعية للبحث عن ملامح حياة الشاعر؟ لقد جاء في الأثر عن شعر [أمية ابن أبي الصلت] إيمان لسانه وكفر قلبه، ومعنى هذا أن اختلاف الشاعر مع شعره قضية مسلمة، وقد لا يكون الاختلاف بهذا الحجم، ولكن المثيرات والمواقف تشعل العواطف، وتحملها على الاحتدام والعنف، فإذا زالت المثيرات، هدأت العواطف، وعاد الشاعر إلى وضعه الطبيعي، الأمر الذي يحمل الدارس على تصور التناقض في حيوات الشاعر، وما هو كذلك، ولكن الظروف قد تحمل المبدع على مفارقة سجاياه، وإبداع القصيدة في ظل ظروف عارضة، أنست الشاعر ما هو عليه من أخلاقيات. ومع كل هذه الاحتمالات المثبطة لعزماتنا، تظل الخليقة غير التخلق، والطبع يغلب التطبع، فالشاعر قد يفارق طبعه في سورة الغضب، وحين تعود المياه إلى مجاريها، لا يقدر على استرجاع ما أبداه في شعره على حد: [قد قيل ما قيل] . وكل هذه التحفظات لن تفت في عضدنا، ولن تؤثر على ما عقدنا العزم عليه. وكيف نتردد والحكيم يقول لجليسه: [تكلم حتى أراك] وكم من متحدث ملغز تعرفه من لحن القول لا من منطوقه.

والمتعقب لطائفة من الشعراء يجد أن هناك سمات وخصائص وأخلاقيات لا تفارقهم، فالشاعر [محمد حسن فقي] لا يستطيع أن يتخلص من التشاؤم والرفض والضجر، وإن ألمت به ظروف سعيدة، ولقد أشرت إلى الفجوة بين حياته السوية وشعره الضجر. والذين يدرسون حياة الشاعر من شعره لا يجدون صعوبة في التماس شيء من ملامحها، ولو عن طريق قلب المعادلة، والمغايرة قد لا تفسد للمقاربة قضية، وأحسب أن الشاعر [حمزة شحاته] ليس ببعيد عن [الفقي] ، فإذا كان [الفقي] متشائماً فإن [شحاته] ممتلئاً أنفة وكبرياء وإباء. والشاعران يلتقيان في صفات نفسية، ويفترقان في أمور كثيرة.

والتماس حياة [شحاته] لا تكون عن طريق الاستئناس بمن كتب عنه في ظل الانذهاش بالمثاليات والفنيات واللغويات المتألقة، وأحسب أن القول بوعيه وتعمده لمآلات حياته قول ينقصه الإثبات، ويعوزه الدليل، فالشاعر

مارس حياته بوعي، ولكن خصائصه النفسية لم تدع فسحة لتقبل المناقض، الأمر الذي آل به إلى انكسارات متلاحقة أدت إلى إخفاقه في الحياة الزوجية وهروبه من المشهد، وليس يعيبه ذلك. وإذا كانت قصائده الغزلية ليس فيها رمز ولا قناع فإن للشاعر حياة مزدوجة، فشعر الغزل لا يمثل الوصف والحس، وإنما هو تجسيد لحالة نفسية تغذيها المواقف، ولا يثيرها الجنس. والشاعر كان في مطلع شبابه على صلة وثيقة بالشاعر [محمد حسن عواد] ولما تقطعت بينهما الأسباب، وصل العواد حباله بالتجديد المتطرف، والحضور الفاعل، والثبات أمام الأعاصير، فيما حاول [شحاتة] حفظ التوازن بين التراث والمعاصرة، ولكنه لم يثبت أمام تحدي الأوضاع. ولقد تميز شحاته عن العواد بالوضوح والموضوعية وصفاء الإيقاع ونصاعة اللغة، وامتاز العواد بالثراء المعرفي والحضور الفاعل.

والشعر على الرغم من كل الاحتمالات له مؤشرات، لا يخيب معها الظن، فالشاعر [حمزة شحاته] ومن خلال شعره حاد المزاج، سليط اللسان، يتقن فن الهجاء المقذع، والسخرية المرة، ولولا ما ينطوي عليه من أنفة وإباء وترفع لكان الشاعر الهجاء الذي يفوق المتقدمين والمتأخرين. وتتجلى قدرته المفحمة في ملحمته الكبرى التي خاض فيها معركة الملاسنة الممتعة في بداياتها المسفة في نهاياتها. لقد أثارت تلك المعارك الشعرية اشمئزاز المتابعين، ولكنها خلفت لنا شعراً قوي العارضة، لم نظفر إلا بالقليل منه، ولا شك أن مثل هذا الشعر يكشف عن سجايا الشاعر وعجزه عن كظم الغيظ، ولقد وصفها جامعوا الديوان بأنها مناظرة شعرية، ولا أحسبها كذلك، فالشاعران [شحاته] و[العواد] يمارسان السخرية الشخصية، ويقتربان من النقائض، ولكنهما يقعان في الهجاء المقذع والسباب المسف، والمناظرات أقرب إلى تحرير مسائل النظرية المختلف حولها، ولقد جاءت قضية الشعر عرضاً. والمتقصي لخطوات هذه النقائض يجد أنها بدأت في وقت مبكر، وانحسمت في عام واحد، ولسنا معنيين في صدقية ما قيل. فالشاعران على جانب كبير من الخلق والاستقامة والمكانة في نفوس المخالطين لهم، ولكننا نلتمس

إمكانيات الشاعر، ودوافعه النفسية، وعنفه في مواجهة الخصوم. والشاعر من خلال رفضه وإبائه وعنف مواجهته يبدو شديد الحساسية والشك، وتلك الخلائق لها تأثيرها الأقوى في مسيرة حياته، وبخاصة في علاقته مع المرأة.

والشاعر الذي عصفت به الأحداث، وقست عليه الظروف، وفارق الديار مهاجراً إلى مصر وكف بصره، وكاد يكون رهين المحبسين ترك شعره مع ما ترك، فلم يكن في متناول الكافة، وإنما كان أوزاعاً في لفائف الأصدقاء، وشعر لا يكون حاضر المشاهد، تغفل عنه الأقلام، حتى لا يكون معروفاً. والمتأمل فيما وجد من شعره، وجمع، يكتشف شاعراً موهوباً، ثري المعاني، قوي الأسر، عميق اللغة، يرتبط شعره بحياته أشد الارتباط. ولقد تبدى جانب من أخلاقياته في احتجاجه واعتذاره عبر قصيدة [مناجاة] ص 61، فالشاعر يسلك فيها سبلاً يبدي فيها خطابه، والقصيدة اعتذارية من أجمل ما قيل في الاعتذار، واستعطافية من أروع ما قيل في الاستعطاف، وتبريرية من أقوى ما قيل في التبرير، ودعائية تسترق القلوب. يقول وهو يخاطب صاحبه الذي رمز إليه بالجواد السابق المحجل :-

[لا تلنك الأحداث والغضب العارض عني والشك والتأويل

هنة جسَّم الخيال معانيها ضلالاً وضاعف التهويل

قد تعجلتها بالهجر وما ضاقت بها بعد عذرها والدليل]

وهو في هذه القصيدة يعتمد التدوير والتضمين، وذلك مؤشر صدق الشاعر، فالتماسك في القصيدة لا يتهيأ إلا لمن يعاني من الموقف، فالوحدة العضوية التي يتحفظ عليها بعض الأقدمين تعد ميزة شكلية ودلالية. والشاعر حين يقول بصدق، لا يتلعثم، ولا يتردد، ولا يفكر فيما يقول، ولهذا أشار جامع الديوان إلى بعض الهنات العروضية التي تدل على العفوية والمباشرة. وعلى الرغم من كل الانكسارات والتوسلات تشمخ الأنفة، ويستشري الإباء، فكل ما سبق ختمه بقوله:

[لا طوينا على الهوان نفوساً ... لحبيب ولو برانا النحول]

وإشكالية المثاليات أنها حين تمر بمشاهد الواقع لا تكاد تنجو من وضرها، فلو قرأنا [شحاته] في شعره، وفي نثره، لوجدناه يرصد قمة المثالية، ولكننا حين ننظر إلى مواقفه في مواجهة الوقائع نجد أنساناً آخر في عنفه وقسوته وارتباكه وإخفاقاته، وليس أدل على ذلك من خلافه مع صديق طفولته وشبابه وتده [محمد حسن عواد] ، وزواجه لثلاث نساء وطلاقهن وهجره للحياة واعتزاله للأحياء، وكل الذين يحبون [شحاته] وأنا منهم يقفزون هذه الأحداث، لأنهم لا يستطيعون تبريرها، غير أني سأقف عندها مكرهاً امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وإذا قلتم فاعدلوا﴾. وإذا اضطروا إلى ذكر خلافه مع [العواد] أدانوا كل أطرافه، وهي إدانة لا تمضي بهم إلى تلمس الأسباب والنتائج، فهل كان [حمزة شحاته] هازلاً تجاوز حد المباح، أم أنه ضيِّق العطن، لا يتسع صدره لأكثر من قول؟ الشيء المؤكد أن [شحاته] على جانب من الخلق الرفيع، ولكن الضغوط النفسية والاجتماعية تخرج به عن حده، وقد تفقده صوابه، وفوق ذلك فهو يعشق القيم، ولكن الضغوط النفسية تقعد به عن اللحاق بها في ساعة الضيق والبرم. أحسب أنني مضطر إلى التنبيه دون المحاكمة والحكم، وعلى الذين لا يجدون حرجاً من النبش في مثل ذلك أن يتلبثوا فيها كثيراً.

وفي النهاية كيف نتصور هذه الحياة بعد أن عبرنا إليها من خلال وثائقه الشعرية، وحالته الاجتماعية والنفسية الماثلة للعيان. لقد سبقني إلى ذلك دارسون ونقاد، استحضر بعضهم هذه الرغبة، واكتفى بعضهم بالوقوف على فنيات الشعر ومبلغه من الفن. وكل من أوغل في البنية الموضوعية، ألم بشيء من ملامح حياته شاء أم أبى، ولكنه إلماح عارض، ولهذا فإن حياة الشاعر في النهاية تكمن في شعره، وقد لا نكون قادرين على تجليتها بالقدر الكافي، وهي حياة حافلة بالمنغصات والتحديات والإحباطات.



ما تبقّى من شاعر المكابدة والمعاناة/ حمزة شحاتة، رحمه الله: ديوان شعر اختاروا له عنوان: (ديوان حمزة شحاتة) تولى تكلفة طباعته ونشره: الأمير الشاعر/ عبدالله الفيصل عام 1408هـ – 1988م... ولم يكن ذلك الديوان الذي ضم أشهر تراثه الشعري: يشكل «المجموعة الكاملة» لأشعاره، وذلك في واقع عجز المشرفين على إصداره بتكليف من الناشر: محمد علي مغربي وعبدالمجيد شبكشي، رحمهما الله عن حصر شتات (كل) شعره الكان متناثراً ما بين أقربائه وأصدقائه الخلص (الملص)... أما ابنته الإعلامية الكبيرة/ شيرين، رحمها الله: فقد سلمتهما كل ما كان بحوزتها من شعر أبيها... مثلما أثرت مطبوعات «تهامة» – في سلسلتها المحتجبة: «الكتاب العربي السعودي» – بكتاب جمعت فيه رسائل والدها إليها، وعنوانه: (إلى ابنتي شيرين).. ثم بالكتاب الآخر للشاعر الكبير الذي جمعوا فيه: عبارات الحكمة، والرؤية، والرؤى، كنموذج من نثره «الأصنص»، وعنوانه: (رفات عقل)، وكتابه النثري الآخر عن «الأخلاق الفاضلة»/ مضمون محاضرته الشهيرة التي ألقاها بمكة المكرمة.. فكان تحفة فكر!

ويعود «حمزة شحاتة» اليوم ليركض في ساحة الإبداع والثقافة، منذاً نحو أعراسه في أعماق عشاق شعره ونثره... وأصرّ اليوم «النادي الأدبي الثقافي» أن يحمل شعلة جديدة يضيء بها هذه الأعراس... متفرّداً بالتذكر لتاريخ «حمزة شحاتة» وبتكريم عبقريته: شاعراً وناثراً مبدعاً.



هذا هو «حمزة شحاتة» الذي (اختصروه) في عدة مطبوعات، في انتظار مهرجان التكريم الذي سيقيمه: معالي الشيخ/ أحمد زكي يماني، في

إطار فعاليات: (جائزة شاعر مكة)، والذي سيفاجئ عشاق إبداعات «حمزة شحاتة»، والجيل الجديد الذي لم يقرأ عنه كثيراً: بزخم من الدراسات الشاملة عن شعر ونثر/ حمزة شحاتة، ورصد أعماله الشعرية الأكثر، ما أمكن ذلك... وها هو «النادي الأدبي الثقافي بجدة» يضطلع بتكريم الشاعر الكبير من خلال افتتاح فعاليات (ملتقى قراء النص/ 6)، فيقدم قراءة نقدية ثقافية.

ونحسب أن كل هذا الجيل الراعص اليوم: سمع عن «حمزة شحاتة»، لكنه لم يقرأ له الكثير مما قرأناه له، وهو الذي كان يردد عبارته هذه:

- (ماذا كان يمكن أن أكونه.. وماذا كان ينبغي أن أكونه؟!

شيء..... وماذا كنت في آخر جولة؟!

شيء آخر.. هو الذي يبدأمنه القول وينتهي إليه... النهاية هي التي تعطي البداية، أو تسلبها معناها)!!

وفي حصيلة هذه الـ (قراءة النقدية): حرص «النادي الأدبي الثقافي بجدة» على تقديم أبعاد شخصيات «حمزة شحاتة».

ولعل كل «نجم» من ذلك الجيل الرائد، سيردد مقولة الشاعر المعاصر/ محمد الفيتوري:

- «ترى.. ما الذي سيكتبه القادمون بعدنا، وهم يشاهدون: كيف يتحول المثقفون والأدباء والشعراء اليوم إلى: سماسرة، وباعة متجولين في أسواق البيع والشراء»؟!!

ولعل الباحث الذي أبدع في دراسته د. عاصم حمدان: قد استهدف بقراءته النقدية التي قدمها في دراسته أو كتابه (قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري) تبيان: قيمة، ومضمون ذلك الجيل الذي لم نحسن المحافظة على تراثه بما يستحق!



وبعد فإني أكتب لكم وأحدثكم عن هذا الصوت القادم من جديد.. قادم من خارج الزمن!! عائد هو من تاريخ غرق العشق إلى - تاريخ - النسيان.. إلى الغربة!

عائد من «إرم ذات العماد» لحظة ظهورها على وجه الأرض ومعه الأمواج، والرياح، والنسمة، والشراع المثقوب، وخطوات لم تكد تهرع حتى تتباطأ، وحينما تتباطأ تشهد هروب القادمين إليها!

قادم هذا الصوت في بطء الزمن المحمول على حياة قلقة مسرعة الوقفة.

قادم هذا الصوت.. بعد أن اختفى خارج الزمن وهو ينادي على ما في عمق الزمان، واشتعل رأس صاحبه شيباً، ولم يزل القلب متوهج الخفق، ذائب الوجيب، مردداً مزامير العشق الفارق، وأناشيد الشراع الساري.. حتى وهنت الخطوة، وازداد اتقاد الآهة، وكان ذلك الاختفاء هو تبرير للذين استعذبوا النسيان له، وكان الاختفاء هو «الحكم» الذي أصدره ضد شراعه، وليله وأمواجه، وصوته!

غير أن للنسيان لحظات ذكرى، وللحظات الذكرى خفقة حنين، وفي وقدة الحنين جاء الصوت بلحظة الذكرى.. فقال قبل أن يرحل:

(إنني أقضي أيامي ولياليَّ كالناب في مبركها.. ترقب نشاط الإبل من حولها، ولا تطيق انبعاثاً إلا أن تدور بعنقها، وعينيها)!!

- ويستطيل سؤال: ما مدى العافية التي تنشُّط هذه الإبل؟؟

وقبل الرجابة.. علينا أن نستعيد العبارة ثانية، آتية بنبرة هذا الصوت/ صوت الشاعر المتقد آهة، الكان واهن خطوة زمن، الضاج بالحنين: صوت «حمزة شحاتة»!!

لقد سكب الشاعر حنينه في أنبوبة اختبار ضيقة هي ذكرانا له - نحن الذين نسيناه زمناً طويلاً - مشغولون بالنظرة إلى الداخل.. عيوناً «كعيون

تماثيل الرومان نظرتها إلى الداخل»! وتركنا الخارج للعاصفة.. لخطوات تحدي «جلجامش»، لقرعات «أنكيدو» الذي حاول أن يهزم رفيقه!!

على الشريط الطويل بلا مقاس.. كان تاريخٌ أدبي، وكانت معارك فكرية قديمة توهجت، توهجت، وتكومت رماداً مع الأيام... ومنذ اختفى «شحاتة» بنفسه، غرق العشق وانطفأت جذوة التنافس، وعاطفة الحرف.. بقي فترة - بعده - السرحان، والقنديل، وطغت بعد ذلك النظرة، إلى الداخل بعيون تماثيل الرومان!!

والشريط طويل، و«محنَّط» كمومياءات الفراعنة بلا توابيت!!

إن حمزة شحاتة يشبه إنسان «فاليري» الذي قال عنه في هذه العبارة: (من يتمتع بنظرة معينة تجعله يختفي بنفسه، وبجميع الأشياء الأخرى، وهي تثبت نفسها في الزمن خارج الزمن)!

إن حمزة شحاتة غرق من قديم في تاريخ كان هو غرق العشق.. ثم برز على السطح، وحاول أن يواصل رحلته بشراع ثقبته الأعاصير ومزق أطرافه غلو الحنين.. فإذا هو كحالة - إرم ذات العماد - التي وصفها عبدالوهاب البياتي قائلاً عنها:

- «كلما بعدت أبطأ المجانين في سيرهم إليها، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين إليها»!!

فهل تطرحون الآن إجابة على السؤال - أعلاه! -.. القائل: ما مدى العافية التي تنشِّط هذه الإبل؟!

لقد قَدِم صوت «حمزة شحاتة» إلينا في زمنه الراحل معه، يحمل عبارته.. فإذا بنا زمام الشاعر هذا وهو «كالناب في مبركها لا تطيق انبعاثاً».. كما وصف واقعه في أيامه الأخيرة!

كان عائداً من خارج الزمن لا ليثبت نفسه، وإنما ليجعل الأعناق

والأعين تلتفت إلى مكانه – إلى خارج الزمن – وحوله صدى هذه المعاني التي صاغها شعراً ذات يوم فقال:

– «من لنفسي بالوهم فيك فألقاك وتلقينني إلف قرار
فلقد طال بالحقائق للناس افتقادي وفي الحياة عثاري
وي لها من حقائق زلزلت صرح خيالي، وقتلت أوطاري»

•••

أيها الصوت القادم إذاً:

– من أتى بك؟!

– من أزاح الستر عن مبرك صاحبك بهذا الانبعاث عندنا نحوه.. في اللاانبعاث عنده بسبب الأيام والليالي، والنسيان، والحنين، والذكرى والوهن... حتى الموت؟!

– ما هي تركة الأيام والليالي التي خلّفتها لوجدان الشاعر في منتهى رحلته؟!

أكاد لا أطيق التمعن في الأجوبة المنتظرة.. فالشريط الطويل محنط في نفوس الذي يستمعون إلى الصدى هنا.. الذين يصيخون لعمق الصدى للصوت القادم!!

•••

أيها الصوت العائد بخروجك:

الذي أتى بك هو معنى فلسفتّه عبارة حملتها منه.. تقول:

– (إن المتفقين في الكلمة.. أجدر بالرثاء من المختلفين عليها)!!

وها نحن المتفقين في الكلمة عنك، تجدنا أجدر بالرثاء من دون قيمك ومبادئك!

لقد جئت – أيها الصوت – من خلال احتفالنا بك: ترثي الكلمة هنا..

فالاتفاق عليها لا يعني الفهم لها، أو الاقتناع بها، بقدر ما يعكس الإهمال للكلمة، وسجلها على الورق حتى الطمس!

والاختلاف على الكلمة اليوم أصبح شكلاً، والشكلية ذاتها، والذاتية بُعْد عن استنهاض معاني الفكر، وتلوث بما في الداخل.. بما تراه عيون تماثيل الرومان!

لم يعد اتفاق، أو اختلاف، لأنه لم تعد كلمة.. هنا فقط حروف يتم تركيبها غالباً في أنابيب الاختبار، والذين قالوا إن الأدب مزدهر يجاملون «التجربة».. يخافون على آلية التوليد!

إن مفتاح الفكر: هي الكلمة المليئة بالمعاني.. هي الكلمة التي تنشط بطء التطلع ورتابة الفهم، وتضرب بلادة الرؤية!

أيها الصوت القادم باختفائك:

الذي أزاح الستر عن مبرك صاحبك.. هو الاحتجاج على حوار صاحبك هذا النافي لشاعريته.. المتبرئ من تاريخ وهج عشقه!!

إننا أمام «الناب» في مبركها لا تطيق انبعاثاً، وتاريخ حافل، وكلمة حية حتى اليوم، وشعر نابض حتى الغد.. نتأمل ما قاله «شحاتة» وهو يتبرأ من شاعريته.. من «إزم ذات العماد» التي ظهرت تحت سحابة نسيان مؤلمة.

نتأمل عبارة أخرى كتبها لأحد أصدقائه في رسالة عاتية.. بابتسامة دامعة، فقال:

- (قال صديقي: لماذا لا تعترف بأنك شاعر مادام الناس يقولون هذا؟!

- قلت: أخشى أن يقولوا غداً أني مجنون، أو حرامي!!

ولم يضحك صديقي لأنه لم يفهم)!!

ولم أضحك هنا، ولكني فهمت أن الإحساس اليوم، والمعاني والسمو

الفكري تساووا بتصرفات المجنون، وبانحراف اللصوص.. أي أن الشعر في النظرة العامة، أو التعبير الفني، أو الفكري هو جنون، أو سرقة زمن!!

وفي انطباعي: أن الجنون مادة وليس روحاً، وأن السرقة مسلكاً، أو حالة، وليست شعوراً أو ضميراً!!

واستطرد الحوار عنك بعد هذا.. بأسئلة همشرية متفوقة الغرض، تقول كلاماً عن الشعر، وعن النقد، وعن المحتوى التاريخي لهذا البلد!!

وأردنا – إمعاناً من أجل الحب والإخلاص والعرفان – أن يمتد نفس الحوار.. فالوقت ليس كارثة، والزمن ليس حدوداً، والمعرفة ليست وقفاً على أحد (!!)

وبصوت مسموع جداً: قلنا كلمة مفهومة مقروءة مدروسة: «الأزمة ليست قائمة في الشكل الشعري بقدر ما هي قائمة في وجود الشاعر، أو عدمه!!

إن الناس لا تفهم الشاعر، لأنهم لا يفهمون إلا الحقائق السطحية.. أما الضباب والجليد اللذان يرقد تحتهما زمن كامل، فذلك شيء لا يفهمه الناس الذين لا يعترفون إلا بالحقائق الملموسة من قبيل: ممنوع التدخين.. ممنوع البصق.. الوقت من ذهب»!!

هذه هي الأزمة في الداخل، قريباً من العيون المقلوبة كعيون تماثيل الرومان!!

•••

أيها الصوت القادم بغرق عشقك:

التركة التي خلفتها الأيام والليالي لوجدان شاعرك، لا تنحصر في البحث عن إطراء وثناء الناس عليك.. إنها تركة موزعة بالقسطاس على العمر، وعلى الشريط التاريخي الطويل للأدب هناء وعلى محاولة الانطلاق خارج الزمن، وعلى اختفاء الأبعاد في ثواني غرق العشق القديم المتجدد!

التركة مخضت أصواتاً هلامية مغرقة في الجحود، مطموسة بالغرور، محقونة بالرفض الأجوف البعيد عن معنى الرفض احتجاجاً على عنت!

التركة في هذا التفكك، والاضمحلال، والشيخوخة الذهنية وخواء الروح من معطيات الحياة!

التركة جعلتك أنت – منذ أناخك المرض – كالناب في مبركها لا تطيق انهماكاً، وجعلت غيرك يقتات الاجترار، ويتناول الشذوذ الفكري، و«يمارس» تأملاته بعيداً عن الأعين، والأسماع والأذهان الجديدة المقبلة على استيعاب مرغوب!!

وإذا التركة حقيقة هذه الحصيلة التي صوَّرها في أبيات تقول:

– كم سرينا على سناها حيارى — نركب الوعر، والعواصف خرقا
وانتشينا بها خيالاً من الرا — حة أحنى مهداً وأنضر أفقا
فإذا نحن في كفاح مرير — بين سار على الكلال وملقى!

•••

فماذا تبقى من تاريخ العشق؟!

– لا تقولي أخشى عليك العوادي — أي شيء أبقت عواديك مني؟

أم هل تبقى هذا الاقتناع:

– لا تقولي أهواك.. لست على — صحراء حسي اللاظي سوى ابن سبيل
عاثر الحظ، والخطى يخبط — الوعر بوعر من يأسه والغليل
ما له غاية، وما غاية الحيران

الذي تبقى حقاً، وفي الوجدان عمقه.. ما قاله «حمزة شحاتة»:

– أقْلَسْنا والحب مطلب نفسينا — غريبين في سبيل الوجود

جمعتنا أسبابه مثلما تجمع ضدين: صائداً بمصيد!
فمضينا على هوى يبطن الغاية منه بين الظما والورود
وانتشينا بل انتشيت، فقد ضاع نصيبي بين الأسى والجمود!!

أيها الصوت القادم - الآيب من جديد:

لا أتحدث هنا عن شاعرية صاحبك لأنني مقتنع بما قال:

- إن المتفقين في الكلمة.. أجدر بالرثاء من المختلفين عليها!!

إنني أنظم هنا رثاءً «منثوراً»، مؤجلاً منذ لحظة موتك!

ألمس به بطء الزمن المحمول على حياة قلقة مسرعة الوقفة.. يندلق امتلاؤها على فراغها، ويميد الفراغ ذلك الامتلاء بكل قرف!!

إن تسليط الضوء الفاضح على الشريط الطويل المحنط.. مناسبته الصوت القادم، فالحديث كله عن «إرم ذات العماد».. مدينة العشق، وعن تاريخ غرق المشق!

الحديث عن أهل الكهف، وإن كان الاستطراد التاريخي ملح جداً!!

•••

حمزة شحاتة/ أيها النابض على البعد في عشقنا.. أيها الفراغ الممتلئ.. أقول لك:

- دعنا نتفوق عليك مرة بحب كبير كبير.. تعرفه في رغباتك، ولعل تاريخك يعرفه الآن فينا!!

إن للنسيان لحظات ذكرى.

وللحظات الذكرى خفقة حنين.

وفي وقدة الحنين جاء صوتك من خراج الزمن.. عاد من غرق

العشق، ومن سيميـة الموت، فـدعه يغـرق ثانية.. دعـه، لأن الاستطراد التاريخي هذا لا يكافئه!!

لأن دواعي العشق قاتلة ومقتولة!!

المشكلة هنا ليست موضوع الحب، وإنما هي وضع الحب!!

●●●

● وصال أخير:

يا سيد الكلمة المنفية إلى الأرض:

- كانت فرصتك أن تكون شاعراً، فتملكت الفرصة لتجعلنا بها جيلاً كبر بأمانيه.. مشى بالبداية، حمل فوق كتفيه طريقه وسار إلى المستقبل!

أتيت من خارج الزمن.. لتموت في داخل الزمن!

قدم صوتك إلينا بإحساسك.. يدخل بطء الزمن المحمول على حياة قلقة مسرعة الوقفة!!

ومضيت عن هذه الحياة التي يبكينا موتها، ويضحكها موتنا.. لأن طبيعتها أن تأخذنا ولا تعيدنا... أن تأخذ منا ولا تعطي إلا ما متنا من أجله.. بعد أن نموت!

هـذه الحياة تعطيك الآن هذه الاحتفالية التي يفعلها من أحبوك أو عاشروك أو زاملوك... كلهم تذكروك الآن.. كلهم يردد هذا البيت في تأبينك:

ولـم يكن الموت مفاجأة، وإنما المفاجأة كانت أننا نعيش الحب.. كل بأسلوبه، وباحتماله، وبطاقته.. بينما أنت لم تشبع من الحب، فبقي صدرك يدور كرحلة السواقي القادرة على غناء الحزن وسط أشجار كثيفة تنتظر الرواء!

تقف في رؤيتي كالنبرة البهية.. كجذع شجرة تضرب عروقه باطن الأرض، وتتقاسم الطين والماء والهواء.

خلفك الظل يستطيل.

أمامك «الفيء» يتعاطف مع المحرورين من هجير نفوسهم!

ارتفعت بالحياة إلى حيث يقيم الصمت بيتاً له فوق رأس الخرافة.. فوق هامة الأسطورة، فلا شيء يعطيه الآخرون لنا، لقد أخذوا منك لغة الحنان، وفتيل الشمعة، وتاريخ الليل!

ولم تكن مشكلتنا محصورة في أن نجعلك تحبنا، وإن كنا في حياتك: نتلمس ناصية نصل عبرها إليك.. زمنها: هذا البذخ في الحزن.. هذه الوليمة في المعاناة.. هذا الضوء الباهر من الإصرار والعناد لكي لا يهزم الحب في داخل الإنسان.

المشكلة كانت: معرفتنا لزمن جديد يعيشه إنسان اليوم، منذ بدأت قرعات «أنكيدو» حتى عصر الامتدادات لكل ما هو حاصل نتيجة انهزامات البطش النفسي، وانهزامات القوة المتميزة.. ووصولاً إلى فلسفة الحرص على البقاء، وبقاء الحرص على أصغر الأشياء في حياتنا!!

وكنا نتحدث عن الحب فنتذكرك دائماً.. أننا أحببناك فكراً، وأحببناك لوحة أصيلة باهرة بكل ما فيها من صراخ الألوان، وأحببناك عطاء خذل بأعباء الشك فيما حول نفسك، فلو بقيت للشك صحته في داخلك لاستمر عطاؤك، وأحببناك حباً لا يهون، وأنت تقول:

- لست أدري، نعم، ولا أنا أدري ... لم تهفو إلى لقائك روحي؟
ولماذا أكون فيك كما ترسف ... في السجن فكرة المكبوح؟!

ولقد مضيتَ، وخلفك - في موكبك - عمر آخر.. ابتعته برحمة الحنان من دمعة القسوة التي تكون أكبر من جفاف الأغصان الخضراء.. أكبر من شحوب الجمال الذي شوهته الأصباغ!

ولقد كنت أشهد لحظات النهاية، كان الدمع يترقرق في أعين الذين عرفوك معاشرة، وصداقة، والتصاقاً، وفي أعين الذين أحبوك ببيت شعر،

وأعجبوا بك وأنت تتسنم غرور ماديات الحياة، وأنت تقاوم المأساة والملهاة، وأنت تتغرز في عمق السخرية عند تسلطه على الكاذبين... وتكون المرارة التي تحز في نفسك.. هي من تكبر الأقزام الذين أردت أن تصنع منهم عمالقة!

كنت لا ترغب أن تنسى كل لحظة مرت في حياتك.. فكان الأرق هو فلسفتك، وهو تاريخ ابتدأ، وكانت الحياة هي مادة هذا الأرق، وكانت المقاومة عندك عراكاً مع العجز المباشر، وكان ما يتحقق لك يختفي وهو موجود.. لأنك قلت:

- (إن كل شيء رائع من أحلامنا وأمانينا يختفي عندما يتحقق وجوده)!!

كنت تقتل ما تعطي.. فالقصيدة الجميلة التي تصوغها تخرج لسانك لها بعد ولادتها والكلمة المشرقة التي تسكبها تطوح بها بعد لحظات مستهيناً.. فطموحك كان أكبر، واعتزازك بنفسك كان يواجه أخطاء الآخرين.. فآثرت العزلة، وأرهقت ذلك الطموح بنفي الموهبة عنك، وبالتنصل من عظمة ما فيك من فكر ومن رؤية، وكان هناك فارق لابد أن يكون بين من يجد الدعائم لتبرير الغرور، وبين من لا يجد دعامة ترفه عنه من كرب الغرور!!

كان لابد أن تجد الترفيه عنك من كرب الغرور، وحاولت أن توجده - لا تجده.

وحاولت أن توجده من خلال هذه الكلمات التي تيقنت من معانيها عندما قلت:

(إنني أضحك وأقهقه ساخراً بنفسي.. لأنني كنت الغبي الذي يهمه الناس بالفطنة، والضحك بهذا الأسلوب هو العزاء الوحيد الذي بقي لي)!!

لكن..... لم يكن هذا الضحك قبل أكثر من عشرين عاماً في قفلة حياتك.. لقد واجهت صراعاً نفسياً بين الوقوف وبين الانسياب، وكانت قامة فكرك عملاقة، طامنت بها أعلى خط بياني بين أقرانك.

كنت تكتب في جريدة «صوت الحجاز» ثم «البلاد السعودية» تحت اسم مستعار هو «هول الليل».. تفكر أن تكون الجبار الحنون الذي يحتضن الخوف والطمأنينة في آن واحد!

وكان شعرك ينضح بالأسى كعمق الليل، ويتوهج بالمعنى كالنور المشع في الظلمة، وينسكب في الروح كإيحاء الليل.

وفي هذه اللوحة كانت تتضح ملامح الإنسان المفعم بالدهشة.. النابض بالآهة.. المشروخ بالسعادة عندما تكون أرق الحياة!

إنها صورة دقيقة تذكرني بفلسفتك التي لم تفارقك أبداً حينما قلت:

– (إنه انفجار جانبي من القهقهة الساخرة التي تعبر عن التعاسة وهي تتحول إلى شعور بالسعادة بواسطة الهذيان، أن تلمس الشعور بالسعادة على هذه الطريقة لا يقل أهمية عن طريقة برايل.. القراءة بواسطة الأصابع)!!

وكان هذا الهذيان هو أقصى ما يصل إليه الإنسان ليعتقد أنه سعيد، وأن الحياة يمشي دولابها، وأن «الفطنة» شيء لا ضرورة له في التعايش المتواصل مع الناس حتى لحظة الموت!

●●●

● يا سيد الكلمات المتفوقة:

من عرفك حسدك على مشاكسة الحياة لك.. لأنك تبحث عن تضاعيف ذلك عن الانتصار وتقرضه... فلقد بدأت عملاقاً، وجعلت رعيلك يلتف حولك مصغياً وأنت تتحدث، غابطاً وأنت تتألق، غامطاً موهبتك وأنت تصهر بالسعادة، وتصهر في نفسك أسباب ارتباطنا بأشياء الحياة، فتضيء أكثر وتحترق في مزيد من اللهب.. لأنك تطلب من كل واحد أن يصبح متفوقاً.. لأنك تخاصم كل عيي محدود التفهم والنظرة.. كل متخاذل الشعور موطوء النفس.. كل العجز الذي يأتي به غباء الروح!

ولم تتخل عن هذا الأسلوب... خاصمت به وخاصموك، حددت به قيمة الإنسان في الحياة، وفهم البعض أبعاد ذلك التقويم والتحديد، وناواك بعض آخر من أجل هذا، ولكنك استطردت حتى في عزلتك، وحينما سألناك كان صوتك ينفذ إلى داخل الزمن.. إلى رحم الفكر وأنت تردد:

(من المحتمل أني أفكر بطريقة لا يعتبرها الآخرون مستقيمة، ولكن لي ظروفي التي تملي علي نظراتي وأحكامي، عندما يتحمل الإنسان نتيجة خطئه، فالمسألة طبيعية، وعندما يحمل أخطاء الآخرين فهذا شيء مختلف)!!

وأنت تعرف أن من أخطائك أنك آثرت العزلة وهي السلامة، لم تكن ترغب أن تحدث ذلك الانفجار الجانبي من القهقهة الساخرة التي تعبر عن التعاسة وهي تتحول إلى شعور بالسعادة... كنت تفضل أن تصمت بدل أن تهذي... كنت تقرأ أنصع الكلمات وأنبلها بضميرك، وبحسك بدل أن تقرأها بطريقة برايل!!

وكان خطأ الآخرين أن نفذوا لك رغبتك، تركوك وحيداً مع كل ما في نفسك، وما في أفكارك، ولم تترك الحياة رغم ترفعك الظاهر عن كثير من مباذل ابتساماتها، ولحظتها كنت بقامتك تتساءل ولا تردد حكمة... كنت كما «زاراء» نفتش ولا تضع خاتمة... كنت تعرف أنه من المؤكد أن من يفارق الأرض لن يعود إليها إلا ليحاكم على جريمة كبرى، كأن يقتل إنساناً في أحد الكواكب!

- وقلت يومها: «إن أية عقوبة.. لا يمكن أن تبلغ شدة النفي إلى الأرض»!

وهذا قرارك الذي اتخذته مع الناس فأحبوك وهم عاجزون أن يحبوك، وأحببتهم وأنت لا تعرف كيف أحببتهم.. كأي عاشق يتشبث بكل القيود التي تضعه في ارتباطات من يحب!!

أنت الشاعر الذي استوطن الغرابة بسبب الغربة، وزرع فيها حدائق زمن لم يأتِ!!

كنت تغتسل في نهر الكلمات لتموت كل يوم.. تموت لتطعم الجوع المستمر فيك، وقلت أثناء هذا الشريط الطويل:

- كم سرينا على سناها حيارى ... نركب الوعر، والعواصف خرقا
وانتشينا بها خيالاً من الراحة ... أحنى مهداً وأنضر أفقا
فإذا نحن في كفاح مرير ... بين سار على الكلال، وملقى!



● يا سيد الشعر:

القصائد تبكي سيدها، ومنشئها.

كل الجيل الجديد هذا يسمع عنك فقط... لم يقرأ قصائدك لم يقرأ نثرك... فإذا ما عكف أحدنا اليوم على تجميع كل شعرك وكل رسائلك، وإذا ما كان أصدقاؤك كرماء على التاريخ، كرماء معك هذه المرة فقط، فيمنحوننا هذه الثروة، وستكون الحصيلة دسمة.. نقدم من وراء سطورها فلسفة حمزة شحاتة، عمقه، كروبه، مواجهاته.. وأنت أوجزت الكثير من تنفس الحياة حولك في نفس طويل مليء بهذا المعنى:

(إننا لا نعاقب الوحش أو الحيوان وما لا يحس ولا يعقل، على أي خطأ إلا إذا وصلنا إلى مستواه)!!

والنهاية هنا تتمخض عن استعادة الناس لذاكرتهم.. ليجدوك وأنت في رحاب الحق والذكرى.. فيفقدوك ويؤنبوك، ويذكروا تاريخك الحزين المضيء.

وأتذكر هنا رأياً قاله ذات مرة الشاعر الرقيق الأمير/ عبدالله الفيصل حينما سألوه عن الشعر في بلادنا، فأجاب قائلاً:

● حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة، ثم حسين سرحان!!

● حمزة شحاتة.. أيها النابض فينا فكراً، وإلهاماً، وترسماً، وعشقاً، وتاريخاً:

من أنت.. تركض في ساحات حزننا عليك نحو أعراسك في أعماق الناس، فتشاهد بقايا أوهامهم، وبقايا قلوبهم؟!

من هم.. داخل تكرار اندماجهم في الطرقات ووراء المسافات المأهولة بالدهشة؟!

رأيتك كالضمير، أبصرتك تحمل حدقتيك وتزرعها داخل صدرك لتنبت بين ضلوعنا، وتحمل سمعك وتحطمه بين ضلوعك.. لتستحلب غذاء من العشق المسجون في عيني الحياة!!

وينساب عشقك ينساب.. حتى يغرق وأنت تردد:

- لا تقولي أهواك.. فالحب قيد

ودواعي الحياة ضد القيود!

وينساب ضياعك ينساب.. حتى يرتاح وأنت تردد:

- لا تقولي أخشى عليك العوادي

أي شيء أبقت عواديك مني؟!

وينساب اقتناعك الصعب ينساب.. وأنت تستطرد:

- لا تقولي أهواك

لست على الصحراء حسيَ اللاظي

سوى ابن سبيل

عاثر الحظ والخطى

يخبط الوعر بوعر من يأسه والغليل

ما له غاية

وما غاية الحيران تجري

بين السرى والقفول؟!

وما تبقى/ أيها العاشق لشعر/ حمزة شحاتة:

- ونقول: ثمة «حياة» تخوض بنا ساحة الغرق، وتأخذنا إلى شواطئ رحيق الفكر والإبداع، وهناك..... في المنتظر: تلوح (الصدفة) كبيارق القوافل في الصحراء.

هناك.... زمان سيأتي، وشعور يتجدد فيه.

هناك - كما كتبت للشاعر الرائد/ حمزة شحاتة، للمرة الأولى والأخيرة.. أقول له:

- هنا يا سيدي: امرأ ورجل... يجففان دموع القصائد!!



بين يدي البحث:

يرجع بي الحديث في هذا البحث، إلى المحاضرة القيمة، التي ألقاها الصديق الدمث الدكتور عبدالله مناع، في نادي أبها الأدبي، قبل أكثر من عشر سنوات عن أدب حمد الجاسر، قبل وفاته رحمه الله، وأتيحت لي يومئذ فرصة المداخلة.. فتحدثت عن الجانب الفكاهي في أدب الرجل، وهو جانب يكاد يكون غائباً عن الذين يذكرون الشيخ الجاسر، أو لا يجسر بعضهم على الحديث عنه، وقد لا يخطر على البال أن رجلاً، وقوراً مثل حمد الجاسر، يمكن أن يوجد عنده هذا النوع من الأدب، وقد استرعى الحديث اهتمام الحاضرين وإعجابهم.. إلا أن أحد الأصدقاء الجادّين انفرد بي بعد المحاضرة، وشكرني على اهتمامي وجهدي، وتمنّى لو صرفت هذا الجهد إلى الموضوعات الجادّة.

وكأنّ هذا الصديق العزيز، ينكر على الأدباء والعلماء أن يهشوا أو يبتسموا، ويغفل أن في ثنايا الأدب الضاحك أو الساخر مضمونات جادة، تقول ما لا يقوله الأدب الجاد، وأنه يحمل في طياته من الأفكار والقيم والتربية والتوجيه والنقد ما لا يحمله الأدب الصريح، وأنه يسبر أغوار النفس والمجتمع، ويعبر عما لا يعبر عنه الأدب المكشوف إذا صح التعبير.

من هنا كان إقبالي على هذا البحث، وبهذه المناسبة أذكر أن من أسباب اهتمامي بأدب حمزة شحاتة – رحمه الله – وتقوية علاقتي به:

- محاضرة جيدة للدكتور عبد الله مناع عن حمزة شحاتة في نادي أبها قبل محاضرته السابقة بعامين تقريباً.
- قراءتي المبكرة لكتاب الدكتور عبد الله الغذامي «الخطيئة والتكفير»

وإعجابي بما جاء في القسم الأول من الكتاب، وإشادتي به في العديد من المحاضرات والمداخلات.. وأتفق مع الذين تناولوا الكتاب ونوهوا بهذا الجانب النظري النقدي منه، إلا أنني أختلف معه كثيراً في القسم الثاني من الكتاب، وهو الذي أراد فيه تطبيق نظرية الخطيئة والتكفير على الأدب الشحاتي، ولو وجدت فسحة من الوقت لكانت مشاركتي عن هذا الجزء.

- وكنت قرأت كتاب «حمار حمزة شحاتة» في العام الذي صدر فيه عن دار المريخ بالرياض سنة 1397هـ، واستوقفني الأسلوب والمضمون الذي كتب به شحاتة حماره، لذا رغبت في هذا البحث أن أجدد العهد به.

والحمار حيوان معروف، اعتمد عليه الإنسان كثيراً في الركوب، ونقل الأثقال.. وقد اختفى من حياتنا اليوم أو يكاد، وحلّت محله وسائل النقل الآلية الحديثة.. السريعة والرخيصة، ذات الإمكانات الكبيرة، وأذكر فترة من الزمن ترك الناس فيها حميرهم هائمة على وجوهها في البراري والطرقات، وكانت سبباً في وقوع حوادث المرور، مما عجل انقراضه، وأخشى بعد سنوات لا تطول أن نحتاج لتعريف أبنائنا بالحمار أو فهم آيات القرآن التي ذكرته إلى عرضه بالصور الثابتة أو المتحركة، ولا شك في أن صغار التلاميذ اليوم هم في حاجة إلى هذه الوسيلة، لأن عيونهم لم تقع إطلاقاً على هذا المخلوق، الذي رافق الإنسان في كل عصور الحضارة الإنسانية.. وذكر في التنزيل العزيز خمس مرات..

كان الحمار في الوقت الذي كتب فيه حمزة شحاتة حماره وسيلة نقل مهمة، يعيش مع الناس، يركبونه، ويحملون عليه أمتعتهم، وقد ركبه حمزة شحاتة، وكل أصحابه الذين رافقوه في الرحلة البرية، والسيارات قليلة لا يملكها إلا الأعيان، والطرقات التي تسير عليها محدودة، ولم تتنوع خدماتها بعد، وكان ذلك مدعاة أن يتأمل حمزة شحاتة هذا المخلوق الصبور الصادق، وأن يدوّن عنه هذه الخواطر الطريفة، متفلسفاً مرة، وساخراً أخرى، وناقداً

مرة ثالثة، نافثاً في ذلك كثيراً من الآراء والأفكار.. وهذا يقتضينا البحث في جذور العلاقة بين حمزة والحمار..

جذور العلاقة ومنبتها:

أثار ظلم الإنسان لهذا الحيوان الأليف المسالم، عاطفة أديب مرهف وديع هو حمزة شحاتة، فانبرى يدافع عنه، ويضمِّن ذلك رأيه في الحياة والمجتمع.. ولم يكن لرجل حضري، بعيد كل البعد عن الحمير والتعامل معها كحمزة شحاتة، أن يجوس في أعماق الحمار، ويستكنه مشاعره، ويستبطن أحاسيسه، لولا هذه الروح الإنسانية التي تعجُّ في أعماقه وتستولي على فكره.

وليس من شك في أن حياة الإنسان مجموعة من الحلقات المترابطة التي يعتمد بعضها على بعض، وأن كثيراً من الصفات والاتجاهات بذرت بذورها، ووضعت أسسها في مراحل سابقة من عمره، وأن المرء لا يموت في مرحلة ليوجد من جديد في مرحلة تالية.. ونستطيع أن نتلمس بواكير الاتجاهات والخصائص في شخصية حمزة شحاتة نحو الحيوان من خلال النماذج التالية:

1 – النموذج الأول:

يبدو أن حمزة شحاتة أعجب منذ بوادر حياته بشخصية أبي العلاء المعري فيلسوف الشعراء، ومازال هذا الإعجاب، ينمو ويتزايد حتى اتخذ سلوك أبي العلاء وآراءه منهجاً وأنموذجاً لفكره وحياته، وقد أشار غير واحد لهذا الأمر(1).

فإذا كان أبو العلاء حال عودته من بغداد، بعث إلى أهل المعرَّة برسالة ينبئهم فيها عزمه على العزلة، وطلب إليهم ألا يخفوا للقائه إذا بلغ القرية، ولا لزيارته إذا استقر في داره(2)، لأنه كما قال «خلق إنسي الولادة، وحشي

الغريزة»[3]، وأقام في بيته قرابة خمسين عاماً لا يريم منه، وإن داهم الروم البلدة، وفر أهلها خوف القتل أو السبي..»[4].

فإن حمزة شحاتة يلتقي في تكوينه الفطري، وسلوكه العملي مع هذه الصفات فقد فرض على نفسه عزلة مشابهة امتدت ثلاثين عاماً، حين أقام في مصر في بيت متواضع، منصرفاً عن الحياة والأحياء، والعيش مع الناس، زاهداً في الشهرة والأضواء، رافضاً الدعوة إلى حضور المنتديات والمحاضرات، حتى وافاه الأجل المحتوم، ولو طال به العمر لطالت عزلته أكثر.. وقد صرح الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، رئيس رابطة الأدب الحديث في مصر، بأنه دعا حمزة أن يحاضر أو يلقي شيئاً من شعره في الرابطة، ولكنه كان يعتذر فيما يشبه الرفض، وذكر عبدالله عبد الجبار كلاماً مثل ذلك، وقد وصف خفاجي حمزة: بأنه غريب الروح والعقل والبدن[5].

حتى عندما أجرت صحيفة الأهرام معه مقابلة، وأثنى عليه المحرر، وظهرت صورته في الصحيفة، ورأى ذلك أحد جيرانه.. جاء طارقاً الباب، توّاقاً إلى معرفة المزيد عن هذا الجار السرّ، والأديب المرموق، ولكن حمزة غالطه بأن ذلك مجرد تشابه أسماء، وأن حديث الصحيفة عن رجل في المملكة اسمه كذلك، وانصرف الجار بعد أن تأسف على اللبس، وربما انصرف وهو في شك من أمره[6].

وكم خرّق من أدبه، وأحرق من إنتاجه «وكانت عادتي أن أتخلّص كلّ عامين أو ثلاثة من كلّ ما حدث.. وكان هذا يريحني، ويملؤني شعوراً بلذة التخلص من شيء لا أطيق النظر إليه..»[7]، وأبى أن ينشر شيء من ذلك في حياته، وكان «لا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب، ويغضب على من وصفه بهذه الصفة»[8].

وأعرض في أثناء عزلته الطويلة عن الزواج، كما أعرض أبو العلاء عنه طوال حياته.. وكانت صفته الحياء الذي ألحّ عليه في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل»[9]، والحياء أظهر صفات أبي العلاء، وأعظم خصاله

سلطاناً عليه كما يقول الدكتور طه فإنه «إذا ألمّ بأيسر ما يباح له وهو الطعام، ألم به سراً وعلى استخفاء»[10]... ولعل من غريب المصادفات أن يضعف بصر حمزة شحاتة في السنوات الثلاث الأخيرة من عمره ضعفاً يحتاج معه إلى من يقرأ له، ويسير معه، نتيجة خطأ في عملية جراحية أجراها في عينيه على ما يقرر صديقه با خطمة[11]، أو يفقد بصره تماماً على ما يرى الغذامي[12]، فيزيد الشبه بين الرجلين.

وقد ضجَّ إبراهيم الفلالي في مرصاده من هذه العزلة، التي فرضها حمزة شحاتة على نفسه، وقال: «ولولا سمة من سماته التي لا نحمدها له، وإن كان هو يحمدها لنفسه.. هذه السمة هي (اللاأبالية) التي تتركه ينطوي على نفسه، ولا يبعث بإشعاعه القوي الباهر إلى موطنه ومواطنيه، وإن ميداناً لا يبرز فيه حمزة نحس بفراغ مكانه فيه، فإلى الميدان.. يا أستاذ!.. إن عتادك، موفور، فلا تشحّ على الأدب بمجهودك فيه»[13].

وحين كتب حمزة شحاتة مقدمة كتاب «شعراء الحجاز في العصر الحديث» لعبدالسلام الساسي، سنة 1370هـ/1950م[14]... استقبله إبراهيم الفلالي قائلاً: «يسرني أن يبرز هذا الأديب الذي أعتبره الأديب الأول – من عزلته، ويرفع عنه ستار الانطواء على نفسه، ويقذف بـ (لا أباليته) إلى حيث يقذف بها، فإننا قد سئمناها، وأنكرناها عليه، فحيهلاً بك أبا عرب»[15].

ولكن حمزة شحاتة يعود إلى صمته، ويلوذ بعزلته، ويتبرأ من هذه المقدمة مبالغة في الاختفاء والتنكر، ويقفل الأبواب والأسوار على نفسه[16].

وإذا كان أبو العلاء أعرض عن الدنيا بغضاً فيها، كما يقول الدكتور طه حسين[17]، وحمل نفسه على أعنف المحامل وأخشنها، وفرض على نفسه الزهد والتقشف، والقليل من الزاد واللباس، والغليظ من الفراش في الشتاء (اللبد والماء البارد) وفي الصيف (الحصير)[18]، والماء غير المبرد.. فكذلك، صنع حمزة شحاتة حين قنع في مصر ببيت متواضع، وعاش بلا وظيفة ولا راتب، ووصف نفسه مربية لخمس بنات هن بناته، وحرم نفسه من كل متع

الدنيا، واكتفى بملابسه القديمة، حتى إن الملابس الجديدة التي كانت تهدى إليه من أصدقائه كان يتصدق بها على الفقراء والمعدمين، أخذاً بالحديث «من كان عنده فضل زاد فليعد به على من لا زاد له».

وكان أبو العلاء رجلاً نباتياً، اكتفى في طعامه بما تخرج الأرض، وعاش على العدس والزيت والتين والدبس، من وقف ضئيل كان له، ولا يتجاوز ذلك، وحرم على نفسه أكل الحيوان، وما يخرج منه، وعدّ ذلك استعداء من الإنسان على الحيوان وظلماً منه، حتى قال قولته المشهورة حين وصف له أحد الأطباء للعلاج دجاجة محمرة «استضعفوك فوصفوك.. هلا وصفوا قلب الأسد؟».

ونترك صديقه طه حسين يصف موقفه من الحيوان: «كان يرحم النحل ويلحّ في أن لا يشتار ما تجمع لنفسها، وكان يرحم الدجاج، ويفزع إذا قدمت إليه، ويرد الناس أشنع الرد عن إيذائها، وكان يحاور الديك هذا الحوار الحلو.. وكان يترجم عن الضأن للناس، فينبئهم بأنها تعذر عدوان الذئب عليها، لأنه.. من غير بصيرة وعقل، ولا تعذر عدوانهم عليها لأنهم يقدمون عن روية وتفكير، وعن تعمد للقسوة وإصرار عليها، فهمَ ذوات الأطواق، ورحمها من عدوان الناس وسباع الطير وحوادث الأيام»[19].

«ويغبط الحيوان لأنه لا يعرف الخير والشر، ولا يفكر فيما كان وما يكون، ولا يرجو ولا يخاف، وهو مع ذلك يرثي له من الألم الذي يجده، والشقاء الذي يشعر به، والمكروه الذي يتعرض له»[20].

ولماذا لا يتفجر قلب حمزة شحاتة رحمة وحناناً، ورأفة وإنسانية، ويفيض نميراً عذباً، ومحبة وألفة للحيوان، حتى ليقول: «والحيوانات عندي جزء من الطبيعة التي نرتاح إليها ونحبها، ونربي كثيراً من ملكاتنا الفكرية ومشاعرنا النفسية على حسابها، وهي (الحيوانات) تعد أكثر جوداً علينا من الطبيعة، وآمن مغبة، ونحن بها أكثر امتزاجاً»[21].

وخص الحمار الذي لقي من ظلم الإنسان ما لقي على امتداد التاريخ، ولم يعترف الإنسان له بفضل ولا بحرمة - بحديثه.. حتى راح يناجيه

ويتحدث إليه، ويبثه أشواق، ووضع على لسانه الكثير من الأفكار والقيم والأخلاق، وأفهمه وفهم منه، وامتدت الخواطر والأفكار من رأس هذا إلى رأس ذاك، ومن رأس ذاك إلى رأس هذا، ويكتب فيه ما يشبه أشعار الغزل والوجد كأنها علاقة حب، ولم يكن عند الفراق إلا العناق أو الاعتناق.

2 – النموذج الثاني:

أحس الدكتور عبدالله الغذامي التناقض، بين ما وصل إليه من عداوة حمزة شحاتة للمرأة، وهو يطبق نظرية الخطيئة والتكفير عليه، وبين علاقة حمزة بالمرأة في الواقع الفعلي، فأطال في محاولة التوفيق بين الكفتين.

والحقيقة أن علاقة حمزة بالمرأة على الرغم من كل ما قال الغذامي كانت قوية ومؤثرة في سلوكه وشخصيته، ولذا توقفت في النصف الثاني من عمره فلأنه جرب حظه بالزواج ثلاث مرات، واقترن بثلاث من النساء الواحدة تلو الأخرى، وانشغل في هذه المدة بتربية بناته الخمس.

ورجل قال في المرأة أرق الشعر وأعذبه، كما يشهد الدكتور الغذامي نفسه.. لا يتخذ هذا الموقف السلبي من المرأة، أما ما قال فيها من حكم فلا يعدو أن يكون ترجمة لما يشيع بين الناس من أقوال تفنن في صياغتها وسبكها، حتى عندما قال: «في كل امرأة تسرك امرأة أخرى تسوؤك» ترجم معنى الحديث «المرأة خلقت من ضلع أعوج إذا ذهبت تقيمه كسرته».

ونحن إن اتفقنا أو اختلفنا مع الدكتور الغذامي فلابد من الاعتراف أن عاطفة قوية «مستقبلة ومرسلة» تكونت بين حمزة شحاتة وبين المرأة: من حيث كونها زوجة كما أوضحنا، ومن حيث كونها أماً وأختاً وبنتاً فجرت في قلبه ينابيع الحب، وشرايين العاطفة.

كان والده شحاتة الوحيد عند أمه (جدة حمزة) إذ كان لا يعيش لها أبناء، فلما رزقت هذا الولد سمته شحاتة أو «محمد شحاتة»، تشحته من الله، أملاً في أن يعيش لها، وينجو من الأمراض التي تفتك بالأطفال.. ومن

الطبيعي أن يكون مثل هذا الوليد الوحيد مدللاً، وان تغدق عليه الأم كثيراً من العواطف، وأن يتعلق هو بها أيضاً، وربما لحظ حمزة وهو صغير في أبيه ذلك.

وتتكرر الصورة في حمزة ووالدته «زينب» فقد كان أصغر أبنائها، فكانت تحبه حباً عظيماً، وأحبها كذلك، حتى إنها فقدت بصرها حزناً عليه عندما سجن في تهمة سياسية، ولما خرج بريئاً عاد لها بصيص النور، واتخذ منها مثالاً للأنوثة الحانية، وود أن تكون بناته الخمس على منوالها، وجزع كثيراً لموتها.

وقدمت له أخته «خديجة» مثالاً آخر للتضحية والوفاء، وصورة مشرقة للمحبة والإيثار، حين عزفت عن الزواج، ورفضت كل من طلب يدها غير آسفة على شيء، في نظير أن ترعاه وتهتم بشؤونه، وتشرف على بناته، كأنها ليست أنثى، لأنها كانت ترى أنها جاءت إلى هذه الحياة من أجل حمزة وبناته، وظلت في كنفه حتى توفاها الله، فحزن عليها حزناً شديداً، أقعده عن القراءة والكتابة ولوازم البيت نحو سبعة أشهر[22].

وتشاء المقادير أن يكون حمزة شحاتة رجلاً مشاءاً رزق خمس بنات، ليس بينهن ذكر رغم تعدد زواجه، وكان يقول: «إنه مربية لخمس من البنات».. يقول: «لا تصدق أن هناك شيئاً أسوأ من أن تكون أباً لبضع بنات.. إلا إذا كنت لا تسمع، ولا ترى، ولا تشعر، أو إذا كنت سوائياً، تستوي عندك الأشياء مهما تناقضت وتباينت»[23].

ونحس أن هذه الحالة شكلت عند حمزة قلقاً نفسياً واجتماعياً، أو عقدة يمكن أن نطلق عليها عقدة «الابن» وبناته الخمس ولدن وهو لم يجاوز (33-35) من العمر، وأغلب الظن أن بعضهن أو أكثرهن كان موجوداً عند كتابة المقال، وربما حمله ذلك بعد سبع سنوات إلى الهجرة، والإيغال في الانطواء والعزلة..

ولابد أنه فكر طويلاً في مستقبل هؤلاء البنات، وربما.. بل لابد أنه

فكر بما عليه المرأة من تدهور الحقوق، والتعرض للظلم والطلاق، وهل يطمئن عليهن قبل موته؟ أم يتركهن وراءه بلا عائل؟ هذه الحالة النسائية أوجدت عنده أمرين:

- نمت في قلبه العاطفة الإنسانية وفتقت عيونها ومنابعها.
- نمت العقدة التي واكبته في حياته وورثها من أسرته عقدة «البنوة».

يقول الدكتور الغذامي: ومثلما جاء حمزة من فرع نسائي، فقد تجذر منه فرع نسائي آخر، حيث أنجب خمس بنات، وكذلك كان أخوه نور، ولم ينجب أحد منهما ذكوراً، ولعل ذلك مثل حسرة في نفس حمزة أوقدت نيران النموذج في صدره، ولقد ذكرت شيرين «ابنته» عقدة الذكورة في الإنجاب، في رسالة لها إلى أبيها نشرت في آخر كتاب «إلى ابنتي شيرين»[24].

3 – النموذج الثالث:

كتب حمزة شحاتة ما كتبه عن الحمار في وقت راج فيه أدب المهجر والأدب الحديث، وكان الشباب الطامحون يتلقفون هذا الأدب، ويستمتعون به، ويشبعون نهمهم ورغبتهم الأدبية من ألفاظه وصوره، وأفكاره ومعانيه.

وفي حمار حمزة ما يشير إلى ذلك حين قال في حنفشمياته: «فليسخر الأدباء من هذه الحنفشميات، وليصبوا عليها كل ما تعلموه من العقاد والمازني وطه حسين، ومن كل أديب في مصر وسوريا والمهجر»[25].

وقد حمل هذا الأدب ولاسيما أدب المهجر من بين ما حمل من قيم واتجاهات: التعاطف مع الحيوان والرحمة به، والدعوة إلى الطبيعة والانغماس فيها، فراراً من ظلم المجتمع وقهره.. وقد مزج حمزة شحاتة بين هذين العنصرين مزجاً محكماً ودقيقا، حتى ليقول عبدالله عبدالجبار[26]:

«حمزة شحاتة ساخر مغرم بجمال الطبيعة ومرائيها الجميلة، وكم تمنى لو قضى حياته في كوخ صغير على شاطئ، فهو يستمتع بالماء والهواء،

والشمس والقمر والنجوم، والأزهار والأشجار وموسيقى البلابل، ونوح الحمائم، ولوحات الطبيعة البارعة، التي رسمتها يد الله، وحماره كذلك، شاعر مفتون بالطبيعة، يقول عنه: كان حماري - دون الجميع - متنبهاً لدقائق وأديه الفاتن.. أبى الوقوف وأخذ يوغل بين الجبال، فأدركت أنه يعد لي مفاجأة سارة، ولم يجد الصحب - أي الحمير - بدا من اتباعه، وكان أن اجتزنا مضايق صخرية انفرجت بعد دقائق عن صخور يتفجر منها الماء، وتغطيها الأعشاب، ويعطر جوها شذى الشيح والحبق، وتضفي عليها السكينة أردية من السحر والفتنة والجمال، وثملنا وانطلقت الحمير ترعى وتشرب، وتتوثب وتضجع، وتنهق نهيقاً موسيقياً لا اعتراض عليه».

ويظهر من ذلك واضحاً التأثر بأدب المهجر ودعوته إلى الفرار من واقع المجتمع، وظلم الناس ونفاقهم إلى الغاب، وإلى أحضان الطبيعة، فهناك الحرية والمتعة والصفاء والحب[27].. ووحدات الطبيعة والغاب والزهور والنجوم والأطيار والحيوان تتكرر في الشعر المهجري بكثافة منقطعة النظير..

حمزة شحاتة وكتّاب الحمير:

شرع حمزة شحاتة في كتابة مجموعة من المقالات في صحيفة «صوت الحجاز» ابتداءً من 6 رجب 1355هـ الموافق 20 سبتمبر 1936م تحت عنوان «حنفشيات» وقال: هذه الكلمة منحوتة نحتاً ديمقراطياً من كلمتي حنفي وشافعي، وتقال لمن يخلط بين المتناقضات.. وهي ليست من وضعنا، ولكنها مما أجراه الارتجال على لسان امرأة من بنات حواء»[28].

وحين قرأت ذلك قبل تسع وعشرين سنة علقت قائلاً: هذه الكلمة غير سائغة لأنها ثقيلة متعثرة على اللسان، وتخف وتلطف إذا حذفت العين، فتصير حنفشيات ولا يلزم في النحت أن يكون ديمقراطياً كما يقول، والنسبة إليها حنفشي، وبذلك تكون أيسر وأخف من خنفشاري وحلمنتيشي.

ضمت هذه المجموعة من الحنفشيات عشر مقالات منها ثلاث مقالات عن الحمار، في الأعداد «227، 228، 229»[29]، نشرت على النحو التالي[30]:

حمار (1) في 21 من رجب 1355 = 6 من أكتوبر 1936.

حمار (2) في 27 من رجب 1355 = 13 من أكتوبر 1936.

حمار (3) في 4 من شعبان 1355 = 20 من أكتوبر 1936.

بمعنى أنها ظهرت في ثلاثة أسابيع متوالية من شهر أكتوبر من عام 1936.

وكتب توفيق الحكيم ثلاثة كتب أيضاً ذكر فيها الحمار .. يدل تاريخ صدورها على أنها ظهرت بعد التاريخ الذي كتب فيه حمزة شحاتة مقالاته، وكتبه هي[31]:

حماري قال لي ظهر سنة 1938.

حماري الفيلسوف (حمار الحكيم) ظهر سنة 1940.

الحمير – لم أقف عليه والظاهر أنه بعد السابقين.

وقد عمد توفيق الحكيم إلى تغيير أسماء كتبه في الطبعات التالية، حتى ظنها الناس أكثر مما ذكر.. ويقرر الأستاذ عبدالله عبدالجبار تقدم حمزة شحاتة زماناً في الكتابة عن الحمار، فيقول في تقديمه: هي بعد ذلك فكرة جديدة، أو على الأقل – في إحساس كاتبها الأديب السعودي، فهو حين كتبها .. لم يكن توفيق الحكيم الأديب الجهير قد أصدر كتابه حمار الحكيم، وحماري قال لي، ولم يترجم كذلك رائعة خيمنيز[32] «أنا وحماري»[33].

كتب حمزة شحاتة مقالاته وعمره ما بين 26-28 سنة، على الاختلاف في تقدير تاريخ ميلاده ما بين 1908-1910حسب المصادر التي بين يدي..

وهي فكرة مبكرة لشاب في عنفوان الشباب، ومبكرة في معناها وأسلوبها القوي، وعلى الرغم من كونها في ثلاث مقالات، وهو حجم محدود

بالنسبة إلى كتب الحكيم.. إلا أنها أعمق فكرة، وأوسع موضوعاً من كتابات الحكيم.. لا أقول ذلك ادعاءً أو تحيزاً، بل في ضوء الموازنة بين الفكرتين.

فكتاب «حماري قال لي» كتبه الحكيم على عتبة الحرب العالمية الثانية، وأغلب الظن أنه الذي ظهر سنة 1973م، باسم «حماري ومؤتمر الصلح» لأنه يتحدث فيه عن هتلر وموسوليني، ويتخيل فيه انعقاد مؤتمر للصلح بعد انتهاء الحرب، وكلها موضوعات سابقة كثيراً عن تاريخ النشر، وكتب له مقدمة قص فيها علاقته بأربعة من الحمير لم يزد عما تعانيه الحمير من الجوع والعناء، وأشار إلى حماره الفيلسوف، ويضم الكتاب مجموعة مقالات حوارية، تمثل الكاتب فيها الحمار محاوراً، ولكنه حوار سطحي، وقد يكتفي في مطلع الحوار بقوله: قال حماري، ثم يختفي الحمار، ويظل الحكيم وحده في مواجهة الموضوع[34].

وفي «حماري الفيلسوف» أو «حمار الحكيم» يقص الكاتب قصة جحش صغير، لم يكن ينوي شراءه، ولكنه دفع إلى ذلك دفعاً، فوقع في مشكلة إرضاعه، والتمس له الرضاعة الصناعية، وعرضه على المراضع، ولكن الجحش أعرض عن كل ذلك، وأصر على الامتناع حتى مات..

وتنقل الحكيم في كتابه بين موضوعات شتى: كقصته مع فريق تصوير فرنسي قدم ليعد فيلماً عن الريف المصري، وقاده ذلك إلى الحديث عن رداءة الحياة في الريف، وبؤس الفلاحين وشقائهم، وطبيعة الإقطاع ومعاملة الإقطاعيين، والمرأة المصرية وتخلفها عن المرأة الغربية، والدعوة إلى تحرير المرأة وثقافتها، ومحاولته الزواج ثم عزوفه عنه، وانقطاعه عن فريق التصوير وسفره إلى أوروبا ثم عودته.. وأحاديث متفرقة عن الكلاب والقرود ونشر الكتب، وربما أشار من خلال هذه الموضوعات إلى اعتصام الجحش، وإعراضه عن الطعام والشراب، ولهذا أطلق عليه الفيلسوف.

ولم نجد في كتاب الحكيم الأفق البعيد الذي نجده في مقالات حمزة شحاتة، على الرغم من قصرها النسبي.. إلا إذا تمحلنا الفهم، وأثقلنا كاهل

النصوص وأوغلنا في الرمز.. لكن كل ذلك - فيما يبدو لي من قراءة الكتاب - بعيد عن هم المؤلف، فكل ما أراد أن يقوله قاله من خلال الموضوعات التي طرقها، فحمار الحكيم صامت معرض، لا يتكلم ولا يشير، حتى إن إطلاق الفيلسوف عليه لا يعدو مجرد التشابه في الإطراق، وحمار حمزة يتدفق حيوية وألمعية وذكاءً ونشاطاً وخبرة وإنسانية.. ومع ذلك نلحظ بعض التشابه بين العملين يظهر في:

- من العجيب أن يصف حمزة شحاتة المتقدم زماناً حماره بالحكيم، فيقول: «ولم يجد الصحب بداً من اتباع حماري الحكيم»[35] وأن يطلق زميله على حماره «حمار الحكيم» معتمداً على اسمه.
- يقول حمزة في وصف حماره: «يظهر أنه ارتاح ارتياحاً عميقاً إلى هذا، فسار إلى جانبي، وألصق رأسه في صدري، أو بما وسعه أن يلمس منه، وشعرت بأن نفسينا متحدتان، ولم يخطر لي أن في هذا أية غضاضة، فوشيجة الرحم بين الأحياء وثيقة، وإن أنكرها عرف البشر القاسي»[36].. ويقول الحكيم: «وأجلسوني في الجرن خلف كوم القمح، ودفعوا الجحش الهزيل إلى جواري، فوقف المسكين دون أن يتململ أو يتحرك، ورأى أني قد بسطت كفيّ مفتوحتين في حجري، فتقدم ووضع رأسه بين هاتين الكفين»[37]. ويعود إلى هذا الوصف فيقول: «تخيلته يوم وضع رأسه في كفيّ... كأنه يفكر... لو أنه كان يفكر مثلنا برأسه... ذلك الجهاز المحدود التفكير... آه، لقد استطاع هذا الفيلسوف الصغير أن يبلغ قمة الصفاء... تلك القمة التي طمع «جوته» في أن يبلغها يوماً»[38].

وهنا نجد الفكرتين متقاربتين.. هناك الحمار إلى جانب حمزة، وهنا الحمار إلى جوار الحكيم.. وهناك الحمار يلصق رأسه في صدر حمزة، وهنا الحمار يضع رأسه في كفيّ الحكيم.. هناك تظهر وشيجة الرحم بين الأحياء، وهنا يظهر الحمار يفكر مثلنا.. وهناك يصف حمزة البشر بالقسوة، وهنا يصف الحكيم الحمار بالصفاء.

- في خاتمة الكتاب يرتفع الحكيم إلى القول في وصف حماره: «لقد استطاع هذا الصديق الراحل.. أن يخترق الكون كله بجسمه الصغير النحيل، في يومين ويمضي، وأن يتوهم أنه زعيم خطير أو مفكر بصير.. إن هذا الشيء الحقير الذي سمّيناه جحشنا، هو في نظر «الحقيقة العليا» مخلوق يثير الاحترام... في حين أن كثيراً ممن سمّيناهم زعماء وعظماء فركبوه، ولم يبصروا الغرور، وهو يركب رؤوسهم، هم في نظر «الحقيقة العليا» مخلوقات تثير السخرية!... نعم كنت أشعر دائماً شعوراً غامضاً أن حبي لهذا الجحش، هو حب مقترن بشيء آخر، غير العطف والإشفاق... إنه التقدير والتبجيل... أحمد الله، أنه مات قبل أن يكبر فيركب... إني كنت أخجل من ذلك ولا ريب... لأني كنت أسمع في كل خطوة من خطواته المتزنة همسات، تتصاعد من أعماق نفسه، التي في عمق المحيط: «أيها الزمان» أيها الزمان!... متى تنصف أيها الزمان، فأركب...؟ فأنا جاهل بسيط، أما صاحبي فجاهل مركب!!...»[39].

هذه خلاصة الفكرة عند الحكيم، وإن بدت خفية في كل ما تحدث به عن الحمار في المواضع المتباعدة من كتابه، حتى صرّح بها في الصفحة الأخيرة من هذا الكتاب، ووضع الجملة الأخيرة على صدر كتابه، وفي هذه الخلاصة يتقارب الكاتبان، وتتشابه الأفكار.. ويلتقي الحكيم مع كثير من خواطر شحاتة:

- فقوله: إن الحمار يتوهم أنه زعيم خطير أو مفكر بصير.. يلتقي قول شحاتة: «وأقسم بالله أنه لو كان إنساناً، لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم، من العظماء والفنانين ظاهراً ومرموقاً»[40].
- وقوله إن الحمار: مخلوق يثير الاحترام.. يلتقي قول حمزة في مطلع مقالاته: «في الحمير شيء جدير بالاحترام والدراسة»[41].
- والزعماء والعظماء الذين يصفهم الحكيم بأنهم مخلوقات تثير السخرية.. نجدهم عند حمزة في صاحب الحمار الذي له سمت وأبهة، وكان الحمار

مقدراً هذا وشاعراً به إلى أن أفلت من الرجل ريح مسموع، فتساوى الحمار وصاحبه، «فحبق الحمار، ولوح بذيله في مرح واضح.. وكان تجاوب فني بين الرصيفين»[42].

- وحب الحكيم حماره المقترن بالتقدير والتبجيل.. باد في كل مقالات حمزة، وهو محور المقالات ومدارها، يبادل حماره المشاعر والعواطف إلى درجة الغزل «ولاح لي في النهاية أني على استعداد لحمله لو أعياه الجهد»[43] ويعترف أن كل حمار وكل فرس.. «قد أسدى إلى الإنسانية يداً بيضاء يجب أن لا يقل تقديرها وتقديسها عن تقديرنا المجاهدين في هذا السبيل»[44].

ووصف الحكيم خطوات حماره بالخطوات المتزنة.. نجدها في حمار حمزة «في وقار مشيته واتزان حركاته» وفي قوله: «ذهبت أترسم خطواته الموزونة»[45].

- وقول الحكيم: متى ينصف الزمان فأركب، فأنا جاهل بسيط، أما صاحبي فجاهل مركب .. يظهر في وصف حمزة حماره «بالحمار الكامل»، وفي تفوقه وصواب رأيه على كل أفراد الفريق، «ولم يجد الصحب بداً من اتباع حماري»[46] وقول حمزة «ووجدت بعد لحظات أن في وسعي الاقتناع بوجاهة تصرفاته، علاوة على أنها في مصلحتي»[47].

❖❖❖ وأكاد أشك أن الحكيم اطلع على مقالات حمزة، وتأثر بها، لا يمنعني من ذلك مكانة الحكيم، ولا عدم شهرة حمزة عند كتابتها.. وإنما يمنعني قلة انتشار أدب الحجاز، وضيق توزيع «صوت الحجاز»، الذي لم يكن يتجاوز حدود المملكة، ولاسيما منطقة مكة، وما جاورها، وكون الحجاز آنذاك منطقة مستقطبة للأدب، لا مصدرة له.

وكان الحكيم نهماً للقراءة، متفتحاً للاطلاع، ويرجح عبدالله عبدالجبار أنه تأثر بدو سيجور واقتبس منه، ويبرئ حمزة من ذلك، فيقول: «وإذا رجعنا

أن – حمزة – قرأ كتاب «خواطر حمار» للكونتيس «دو سيجور» فإننا نلاحظ أنه لم يسرق من ذلك الكتاب، ولم يتأثر بتلك الخواطر أو المذكرات، التي يرجع أن توفيق الحكيم قد تأثر بها، واقتبس منها»[48].

ولما شرع حمزة شحاتة في كتابة مقالاته الأدبية تحت عنوان «حنفشيات» بجريدة «صوت الحجاز» حرص على أن ينوه في تمهيده لها بما يتوخاه من الجدة والابتكار، فقال: «فليسخر الأدباء من هذه الحنفشيات... فإنا لن نقلد أحداً، ولن نسرق، وحسب القارئ منا هذه الأمانة في الوقت الذي عمت فيه فوضى التقليد، وأصبحت كثرة الأدباء لصوصاً، وغدا الأدب «لصوصية» لا يطلب للبراعة فيها أكثر من جلادة الوجه، وخفة اليد، والصبر على المكابرة»[49].

مثالية الحمار عند حمزة:

كتب حمزة شحاتة ثلاث مقالات متصلة في الحمار، تتراوح بين الطول والقصر، تتناول أمرين :

❖ الأمر الأول: مرافعة عامة عن الحمير – كما يسميها عبدالله عبدالجبار– ضد بني آدم المستبدين المعتدين، جعلها توطئة للموضوع التالي وتمهيداً له.

❖ الأمر الثاني: وهو الغرض الأساس من الموضوع، وصف فيه الكاتب حماره الصغير، الذي امتطاه في رحلة إلى أحضان الطبيعة حتى المساء مع مجموعة من الأصدقاء، كان لكل منهم أيضاً حماره.. ولم ينل هذا الجانب اهتماماً كبيراً من الكاتب، ولم يتوسع فيه، وضمّنه أيضاً الحديث عن أخلاق الحمار وصفاته، فظلت المرافعة المطروحة من قبل قائمة.

وأفضل أن نبدأ الحديث عن هذا الجانب لقصره، ولأنه يأتي في المرتبة الثانية من الأهداف التربوية والتوجيهية التي يرمي الكاتب إليها.

● **الرحلـــــة:**

يصرح حمزة شحاتة أنه لا عهد له قبل هذه الرحلة بعالم الحمار، فهو رجل حضري، ولد في مكة ثم انتقل إلى جدة، وليس لرجل حضري على هذا النحو أن يخالط الحمير، وأن يعرف أخلاقها وخصائصها «ولم تكن لي علاقة مباشرة بالحمير قبل هذا الرفيق الوديع، وكنت مشفقاً عليه وعلى نفسي من نتائج جهلي»[50].

ويشكو أيضاً جهل بعض الناس فن امتطاء الحمير، «ويعاني الحمار المنكوب من ذلك شر ما يعانيه حمار من راكبه»[51].

ويقرر أنه منذ الطفولة يمتلك عاطفة جياشة نحو الحيوان، ويضفي عليه قدراً كبيراً من الحنان والرحمة، ويرى أن طول العشرة وكثرة المخالطة بين الإنسان والحيوان كان من شأنه - كما هو المفروض - أن يوجد ألفة وتفاهماً بين الطرفين، يصل إلى نوع من القرابة على وجه من الوجوه، ويعترف بفضله على الإنسان وعلى الحضارة، ويؤلمه ما يلقى من النكران والجحود، والظلم والقسوة من بني البشر «ولا أكتم القارئ أني منذ كنت.. مفرط الحنان على الحيوانات، أو على ما يشاطر الإنسان معيشته منها، وقد كنت أرى أن عشرتها الطويلة لنا يجب أن تنشئ بيننا نوعاً من القرابة المعقولة»[52].

كانت مجموعة من الأصدقاء.. عزموا على القيام برحلة برية إلى مكان ناء، لا يستطيعون الوصول إليه مشياً على الأقدام، ولم يستطيعوا استعمال السيارة.. إما لعدم توافرها أو ندرتها غالباً، وإما لعدم قدرة السيارة على السير في هذه الأمكنة الوعرة.. فأعدوا لكل واحد منهم حماراً، وراح كل واحد من الأصحاب يختار الحمار الذي يعجبه ويروقه، ووقف حمزة يشهد المنظر، وما تسفر عنه عملية الاختيار.. ولما كانت الحمير بعدد الرجال فمن الطبيعي أن يبقى واحد منها، أعرضوا عنه لصغر سنه، وضآلة حجمه، وضعفه، فكان نصيب حمزة.. وهو رجل طويل ضخم، كما يبدو في صوره بين

الذين يتصور معهم، وقد أشفق على هذا الجحش النحيل الذي لا يتعدى وزنه سبعين كيلو جرام، من حمله.

ولكن هذا الحمار الذي احتقره الجميع أبدى من ضروب المهارة والخبرة والجلد والذكاء ما تفوّق به على سائر الحمير، وأظهر من سداد الرأي ما عاد على الرحلة والرحالين بالمتعة والسعادة، فوقعت الألفة والمحبة بين حمزة وحماره، وصار كل واحد من القرينين يفهم ما يريد الآخر، ويحرص على راحته، واستغنى حمزة عما اتبعه بقية أعضاء الرحلة من أساليب العنف، لحثّ دوابهم على السرعة، فقد انهالوا عليها ضرباً، حتى لقد «كانت الحمير – على وشك الانفجار» وأضمرت الحقد عليهم، وقصدت إلى الانتقام منهم:

– فهذا حمار ألقى صاحبه في مستنقع متظاهراً بأنه عثر.

– وآخر صدم راكبه بشجرة شوك أدمت أطرافه، ومزقت ملابسه.

– وثالث عض صاحبه عضة أدمت ذراعه فصرخ منها، ومضى يجري والحمار يتعقبه ثائراً ملوحاً بذيله، يقول حمزة: «وألفيت نفسي مسوقاً إلى التدخل بينهما لحل المشكلة ... وأدرك الحمار غرضي فوقف بأدب، فربّتُ على رأسه وجبهته، وكان هذا بمثابة اعتذار عن غلطة الرفيق.. .. وهكذا استطعت أن أسيطر على الموقف وأن أتلافى فتنة كانت على وشك الشبوب بين الفريقين»(53).

وبفضل حمار حمزة، وخبرته وذوقه الفني الرفيع واختياره، نزل الصحاب في مكان ممرع جميل، تجري فيه المياه، وتغطيه الأعشاب، ويعطر جوه شذا الشيح والحبق، وتضفي عليه السكينة أردية من السحر والفتنة والجمال فأخذ الركب حظهم من المتعة وكذلك حميرهم، وعبر كل منهم بطريقته عن هذه السعادة حتى نزل الليل فودعوا المكان قافلين إلى ديارهم.

● **المرافعـــــة:**

كانت هذه الرحلة كما يقول حمزة شحاتة «فرصة ملائمة لدراسة نفسيات الحمير عن كثب»[54]، والتفكير في مزايا الحمار، وفضائله، ومقارنته بعالم الإنسان، وتدبر الفرق بين مخلوق وديع مسالم ومخلوق متجبر ظالم شرس.

وتنقسم هذه المرافعة إلى حديث عن النواحي الحسية في الشكل، والنواحي المعنوية في الأخلاق، وتسقط على الحمار صفات الإنسان التي يفتقدها حمزة فيه:

● **النواحي الجسمية:**

1 - يصف حمزة شحاتة الحمار بكثير من الصفات الخارجية الظاهرة.. فيشيد بتكامل جسمه، وتناسق أعضائه، ولطف حجمه، وفراهته، وحلاوة حركاته ونظراته، وأناقته ووجاهته «وفي الحمار خفة، وفي حركاته حلاوة، ونظراته لا تخلو من معان تفيض منها العذوبة»[55] وفيه أناقة ووجاهة يفوقان كثيراً من الآدميين[56].

وهذا على خلاف ما عليه أكثر الناس من مصادرة هذه الصفات، وتجاهل هذه المحاسن، وتقبيح صورة الحمار، وجعلها نموذجاً للقبح والنفور، وإلحاق كل مشوه أو مكروه بها، والتندر أو التهكم بكل مزدرى، وتشبيهه بالحمار حتى استقر في العقل الجماعي أن الحمار أقبح القبيح، وصفاته أردأ الصفات.

قال جارالله الزمخشري ومثله القرطبي[57]: «والحمار مثل في الذم البليغ والشتيمة، ونهاقه كذلك، ومن استفحاشهم لذكره مجرداً، وتفاديهم من اسمه، أنهم يكنون عنه، ويرغبون عن التصريح به، فيقولون: الطويل الأذنين، كما يكنى عن الأشياء المستقذرة، وقد عدّ من مساوئ الآداب أن يجري ذكر الحمار في مجلس قوم من أولي المروءة».

ويفضل حمزة الحمار في شكله على البغل، فإن البغل «لما فيه من الغلظة الواضحة، والميول المتشبعة بالشر والخشونة، ودلائل الجحود الشائعة في قسماته النافرة، خليق بأن يبقى هكذا بعيداً عن قلب الإنسان وفكره»[58].

2 – ومع أن الضحك والابتسام من خصائص الإنسان العاقل، حتى قيل في تعريفه «الإنسان حيوان ضاحك» إلا أن حمزة شحاتة يتعمق سمات الحمار، ويستبطن نفسيته، ويصور رضاه بالواقع، ومسايرته للحال على أنها ابتسامة تعج بالمعاني، وتضج بالفتنة، وتفيض بالجمال، وهي «ابتسامة محجوبة يدركها، ويدرك موضع السحر والفتنة فيها كل من يعنيه من أمر الحمير ما عنانا»[59].

وبعد أن يتعارفا «حمزة والحمار»، ويأنس كل منهما لصاحبه، ويقع الحب بينهما من أول نظرة.. تنفرج شفتا الحمار عن ابتسامة عريضة، لأنه وجد الإنسان الذي يفهمه، أو الجنتلمان الذي يتعامل معه «وقد أنس حماري مني هذا الشعور الطيب.. .. فانفرجت شفتاه عن ابتسامة فاتنة»[60].

حتى إن الحمار ليعتز بهذه العلاقة الناضجة، ويسعد بهذا الصديق اللطيف، وتحسده الحمير على نعمته، ويشعر هو بالدلال «وقد أتاحت هذه الفرصة لحماري أن يظهر بمظهر الدلال»[61].

وتتحول الابتسامة والدلال عند الحمار إلى فكاهة عملية وظرف أصيل في قصة الرجل صاحب السمت والوقار حين سمع الحمار الريح المسموع منه «فحبق الحمار ولوح بذيله في مرح واضح.. وكان تجاوب فني بين الرصيفين..»[62].

3 – صوت الحمار: يتفق الناس على قبحه، فأوله زفير عنيف، وآخره شهيق عميق، منكر من الأصوات، منفر للأسماع..

حدثني صديق من البلدان التي لا تعيش فيها الحمير، قدم إلى مصر للدراسة أنه ظن صوت الحمار حين سمعه – ولم يره – شيئاً ينهار، أو خشباً

يتقعقع أو يتكسر.. لأنه خال من الرقة، بعيد عن النعومة، وهو نذير شؤم وشر.. ربطه الحديث الشريف برؤية الشيطان، وأمر بالتعوذ منه فقال: «إذا سمعتم نهيق الحمير فتعوّذوا بالله من الشيطان، فإنها رأت شيطانا» ولهذا قال سفيان الثوري: «صياح كل شيء تسبيح إلا نهيق الحمار»[63].

وصدق الله العظيم ﴿إن أنكر الأصوات لصوت الحمير﴾ [لقمان 19]، قال القرطبي: «كانت العرب تفخر بجهارة الصوت، فمن كان منهم أشد صوتاً كان أعزّ ومن كان أخفض كان أذل.. فنهى الله تعالى عن هذه الأخلاق الجاهلية»[64].

لم يرد حمزة شحاتة في معرض مدح الحمار أن يخالف **ظاهر النص القرآني، فلم** ينف أن صوت الحمار من أنكر **الأصوات** أو هو أنكرها **إذا قيس بمقياس** النعومة والاعتدال، **ولكنه يشير إلى اختلال** المعايير، وفساد **الأذواق في الحكم** على أصوات الناس، حتى صاروا يستحسنون القبيح، **ويستقبحون الحسن**.. في مجالات التأليف والغناء والموسيقا، وبهذه **المقاييس يدخل الحمار في** ميادين الفن بجدارة.

أليس في الناس «من إذا قيس صوت الحمار بصوته كان أخسر القرينين، وأخلاهما يداً من أدلة الفوز؟»[65].. **وكذلك المغنون والموسيقيون والشعراء.**

وأذكر أن طالباً كفيفاً حين مررنا بتفسير الآية السابقة في المرحلة الثانوية – وبعض الأكفاء يمتازون بسلاطة اللسان ونفاذ الفكر– انبرى يدافع عن صوت الحمار، ويدعو إلى التأمل فيه وأنه خلق من خلق الله، وعلى الناس ألا يستخفوا به، أو يسخروا منه.. ولم ينح حمزة منحى زميلنا الكفيف، ولم يرد أن يخالف الآية، أو يصادر رأي الناس، وأتى موضوعه من الخلف: وعرض ما في الساحة من أصوات مؤذية، ومعايير مختلة، فـ «لو أن شيئاً يهاب لصوته لكان الحمار، فجعلهم في المثل سواء»[66].

ونوع الصوت وطريقته ومستواه لغة فوق اللغة، تعبر عن المواقف والانفعالات، ولهذا جاء النهي عن رفع الصوت، لأنه ربما استعمل للقهر والابتزاز.. ولزيادة قرب حمزة شحاتة من الحمار، ولوجود قدر مشترك من التفاهم بينهما، يترجم لنا هذا الصوت ويكشف دوافعه، فمرة يكون اعترافاً بالجميل «فتردد في صدره صوت متقطع، خلت أنه لغة في الاعتراف بالجميل»[67] ومرة يكون تعبيراً عن الرفض والاحتجاج «ونهق نهقة أدركت بسهولة أنها تعبر عن احتجاجه»[68].

ورقة الصوت وعذوبته، أمر نسبي وإحساس داخلي، كما هو الحال في عالم الفن والموسيقا والغناء، وربما كان للبيئة المحيطة والحالة النفسية، دخل في ذلك، ولهذا نجد حمزة يتصور صوت الحمار مرة غناء «وقد يخطر لحمار أن يرفع عقيرته مغنياً ليطرب أمثاله من الحمير»[69] ويتصوره مرة أخرى في أحضان الطبيعة، موسيقا عذبة «وانطلقت الحمير ترعى وتشرب وتتوثب، وتنهق نهيقاً موسيقياً لا اعتراض عليه».. وقد تتغير نبرة الصوت بالكلية إذا أعاد الإنسان تشكيل الأشياء من حوله «لاحظت أن في وسع الحمار» أي حمار «أن يكون نهيقه رقيقاً إذا شاء»[70].

● النـــواحي المعنـــوية:

وصف حمزة حماره بعدة صفات وفضائل قال عنها: «ونستبعد أن تقترن بهذه الفضائل الممتازة برذائل تتنافى في جوهرها، وسماتها الأساسية مع تلك الفضائل الثابتة»[71] وأبرز هذه الصفات:

1 – النشاط والحيوية: يتميز الحمار من سائر الحيوانات بأنه نشيط، «ومن أنشط الدواب وأقدرها على احتمال المكاره.. .. يؤدي واجباً في حياته، لا يؤدي مثله إلا قليل من الحيوان، ومن بني آدم»[72] دائب العمل لا يكل ولا يفتر، يستجيب كلما دعي، طيِّع لكل عمل يوجه إليه، لا يعترض ولا يرفض، قويّ الاحتمال، صبور على المشقة، لا يشكو التعب والجور «يأبى ممتطيه إلا أن ينهب الأرض ركضاً كالخيول في الطراد، فلا يجد في

ذلك غضاضة على ما فيه من إجهاد له، ومصادرة لإرادته، وإفساد لآدابه وتقاليده»[73].

وما دخل على أخلاق الحمار وغرائزه من الشذوذ المنكور، إنما جاءه من قسوة الإنسان وعنته، وليس العناد من فطرته في الأصل ولا هو من صفاته، أو مطالب عيشه، وإنما هو صفة من صفاتنا «فلم يكن مقدراً للحمير فيما نرجّح أن تحمل على ما تأباه فطرتها، وتتكره طبيعتها، ولا أن تحمل من حماقة غير أبناء جنسها، وشذوذ تصرفاتهم ما يثير فيها روح العناد، ويقوّيها حتى تنقلب طبيعة ثابتة أو صفة لاصقة»[74].

2 – الجاذبية: النفور من الشيء والانجذاب إليه يرجعان في كثير من الأحوال إلى الحالة النفسية عند الإنسان، بدليل أن ما ينفر منه شخص يقبل عليه آخر، وربما تدخل العرف والذوق العام في توجيه الأفراد، وليس من شك في أن تناسق الجسم، وتكامل الأعضاء أحد مظاهر الجاذبية، ووراء ذلك خفة الروح، ودماثة الخلق، وبهذا المنظار نظر حمزة شحاتة إلى الحمار، فوجده مجنياً عليه، يصدر الناس أحكامهم نحوه جزافاً بالتقليد والنقل، ولو رجعوا إلى الدقة في الحكم، والتجرد في النظر، والتحرر من الآراء المسبقة لرجعوا إلى ما يقول حمزة «وليس هذا وحده ما يجعله أجدر.. فإن في الحمار جاذبية لا يفسرها تناسب جسمه، ولطف حجمه وفراهته، وما نظن أن مردها إلى شيء خفي وراء لحمه وجلده وشياته الظاهرة»[75].

3 – التواضع: وهو حيوان متواضع ليس فيه خيلاء الخيل، ولا خشونة البغل ولا ضخامة الجمل، يتصف بالرزانة والهدوء، وقور المشية، موزون الخطوات، جم اللطف في التعامل، متزن السير، مؤدب مع راكبه، ومصدر هذه الصفات ما فطر عليه من الطيبة والسمو في الأخلاق «وما نشك أنه من أكثر الحيوانات طيبة... وما نظن أن حيواناً آخر ينافسه صفاته الطيبة غير الجمل»[76].

وهذه الطيبة تجعله متسامحاً لا يحمل ضغينة لأحد، ولا حقداً على مسيء يعفو عمن يؤذيه أو يظلمه، ويتناسى الإساءة، ويغفر الذنب.. تساعده على ذلك فطرته وتكوينه «الحمار طيب القلب، يساعده على أن يكون هكذا دائماً ضعف ذاكرته، فهو لا يستطيع أن يحتفظ بالحوادث المؤلمة طويلاً»[77].. فسرعان ما ينسى الحقد، ويعود إلى الصفاء، ويصفه مراراً بالأدب.

وهذه أبرز صفات الديمقراطية، لأنه يشعر بالمساواة مع الآخرين، ولا يتعالى عليهم أو يشعر بالغرور والكبر «وفيه ديمقراطية تصرفه عن الخيلاء، فهو أبداً مقضي على أخلاقه وعاداته وميوله التي يندر ألا تكون هادئة جداً في سبيل إرضاء صاحبه أو راكبه، فيكون مؤدباً على أن يسير سيراً ليناً موزوناً»[78].

وهذه الديمقراطية التي هي من صفات الحمار، ويتعامل بها مع الآخرين كان أولى أن يطبقها بنو البشر عليه، فلا يحولوا بينه وبين متعته في النهيق، وحرمانه من هذا الحق لأنه من صميم الحرية[79].

4 - الذكاء: يتهم الحمار ظلماً بالغباء والبلادة، وأصبح ذلك مقرراً في عقول الناس، وحقيقة في ثقافة الشعوب، تلقته البيئات والأجيال بالقبول والتداول والإذعان فلو قلت لشخص يمارس الكذب والغش والنميمة بين الناس، أو يخل بالأمن، ويعبث بالقانون: حمار، أدرك غرضك على الفور، وفهم السامع ما تريد، لا تجد عناء في توصيل رأيك.. حتى لو أطلقت هذا الوصف على طفل صغير لتمعّر وجهه، وتغيّر لونه، ولو استطاع شكاك إلى من هو أكبر منك، أو من يكون مرجعاً له ولك، ومن الظلم دخول هذه الكلمة في ميدان التربية على نطاق واسع «حتى أصبحت كلمة الحمار منذ أجيال سبة الآدميين، وموضع تنادرهم، والحمار في هذا أخسر الأحياء صفقة مع الإنسان، وأبينها ظلامة، وأوكسها نصيباً»[80].

غير أن حمار حمزة لمّاح ذكيّ، عالم بالمصلحة، يميز بين الصواب

والخطأ، ذو خبرة يستثمرها في عمله، يفهم من حمزة ما يريد، ويفهم حمزة منه ما يقصد، تدور في نفسه الخواطر والأفكار، يتنبه لدقائق ما حوله من مظاهر الطبيعة ويتذوقه، ينافس غيره، ويتخذ الأسباب التي تضمن له الفوز..

وكأن حمزة يستعيد لحماره صفته الأصلية، ويزيل ما علق في الأذهان عنه، فإنّ وصفه بالغباء مغالطة جاءته إما من استعماله المفرط للذكاء، وإما من ساعة غفلة وشرود «ولعل حماراً من حمير التاريخ القديم، تمكنت منه الفلسفة، أو تمكن منه الضعف والخرف، ونشأ عن هذا إخلاله بواجباته المفروضة عليه، إخلالاً يدلّ على الغباء والذهول، حتى اشتهر أمره، وتنادر الناس ببلادته وغبائه، فكانت عثرة، ينبذ بها كل حمار بعده، استحثاثاً له، وحفزاً لنشاطه، أو كسراً لسورة شرته وعرامه.. ثم.. درج التاريخ فإذا هو الحكم الذي لا يقبل النقض..»[81].

5 – الوفاء والتضحية: يفني الحمار عمره في خدمة الإنسان، لا يتطلع إلى غير ذلك، ولا يعترض عليه، يحتمل المشقة من أجل إسعاده ورخائه وراحته، يحمله ويحمل أثقاله من بلد إلى بلد، ومن مكان إلى مكان «لم يكن يبلغه الإنسان إلا بشق الأنفس، من غير عوض أو مَن، يعترف بكل الحقوق التي عليه فيؤديها على خير وجه، لا يدخر جهداً، ولا يترك وسيلة، وليس له شيء من الحقوق حتى إذا جاع وكم يجوع، ودبر وكم يدبر، فلا يتكلم ولا ينطق، ولا يرثي له أحد «وفيه إنكار عميق للذات، ووفاء يجب أن يكون مضرب الأمثال.. ونحسب أن الله خلقه على أن يكون خير الحيوانات وأكثرها شبهاً بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية، وإن باعد بينهما في الخلقة والإدراك والمقدرة على استخدام الفكر والتصرف والإرادة»[82].

وتعد علاقة الحمار بحمزة شحاتة نموذجاً لهذا الوفاء والقيام بالحقوق، فقد برّبه، وأراحه واختار المكان الجميل، ووظف خبرته لسعادته، وعمل لمصلحته، وتعامل معه برفق وسمو وإنسانية.

وليس هذا غريباً على جنس الحمير فقد أسهم الحمار مع غيره من الحيوان في بناء الحضارة الإنسانية، ووقف جنباً إلى جنب مع الإنسان يشاركه في أمجاده، ويرافقه في أعماله، ويصحبه في السلم والحرب، ويمده بالغذاء واللباس والفراش.

«ومن ينكر أن الحيوان جندي مجهول في تاريخ حضارتنا، ولو ذهبنا نزن الحقائق وزناً فلسفياً مجرداً، لرأينا أن كلّ حمار، وكلّ فرس، وكلّ جمل، وكلّ كلب قد أسدى إلى الإنسانية يداً بيضاء، ويجب أن لا يقل تقديرها وتقديسها عن تقديرنا المجاهدين في هذا السبيل.. ألم تكن رفيقة الإنسان وعونه في سلمه وحربه، وهدمه وبنائه، وحله وترحاله؟ ألم يكن منها حارسه اليقظ، ومركبه الأمين، وأنيسه المخلص؟»[83].

الأبعاد الثلاثة:

الظلم: الجور ومجاوزة الحد، والخروج عن الاعتدال والقصد، ووضع الشيء في غير موضعه.. وهو سمة من سمات الإنسان في بعض أطوار نفسه، حتى قال المتنبي[84]:

والظلم منْ شيَم النُّفوسِ فإنْ تَجِدْ ذا عِفَّةٍ، فَلِعِلَّةٍ لا يَظلِمُ

ولهذا ظل الإنسان في طول تاريخه متحفزاً، متوقعاً من غيره الإساءة، فأعدّ العدّة للدفاع، وتهيأ لردّ الظلم، وبدأ بالعدوان قبل أن يكون ضحية، فإما أن يكون جانياً أو مجنياً عليه، وهذا مصدر قول زهير[85]:

وَمَنْ لا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ، وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

وحين تستبد بالإنسان الأنانية، وتطغى الأثرة، وتغلبه الشهوة، ويسوقه الهوى.. يصير أعمى وهو يرى، وأصم وهو يسمع، وجاهلاً وهو يدعي الفلسفة.. تنطمس في نفسه الفطرة، وتغطي عينه سحب الضلال، وتحجب عقله زخارف الشهوات، فلا يدرك إلا ذاته ومصلحته.. ولهذا قرنت اللغة

بين الظلم والظلام لأن الحقائق فيهما تختفي، والحقوق فيهما تتوارى، ويعلو فيهما صوت الأنا وصدق الله العظيم ﴿إنّ الإنسان لظلوم كفّار﴾ [إبراهيم 34] .

وتعبير القرآن الكريم بصيغة المبالغة.. لتنوع ظلم الإنسان، وشدّته، وإذا كان الإنسان يأتي في قمة هرم المخلوقات المشاهدة - الإنسان والحيوان والنبات والجماد - فقد جعل من هذه النعمة وسيلة للتسلط والظلم والتجبر.. فكم أفسد في الأرض، واخترع من أسلحة الدمار، وفتّت من الصخور، ونحت من الجبال، وأفسد في طبقات الجو.. وحرق من الغابات، وقطع من الأخشاب، وأزال من الأشجار، وأكل من الزروع والثمار، وكم استأنس من الحيوان لخدمته، واصطاد منه لأكله أو الانتفاع بجلده، وكم نحر وأكل وأراق الدماء، وأخذ الصوف والجلد والوبر واللبن، وحرم الحيوان أبناءه الصغار، وكم حمّله فوق طاقته، وضربه بقسوة ليصبر على الظلم والإرهاق، وكم بات الحيوان على الطوى والظمأ أياماً، واحتمل من البرد والحر والسفر الطويل..

يقول حمزة شحاتة: «ولسنا في حاجة إلى أن نسوق الأدلة على ظلم الإنسان وتعديه، ففي تاريخ الإنسانية نفسها شواهد حمراء.. ناطقة بذلك، والحمار ضحية من ضحايا هذا الظلم»[86] ولا يتوقف ظلم الإنسان على من دونه.. بل هو أيضاً ظالم لنفسه.. ظالم لأخيه الإنسان.. ظالم للمجتمع الذي يعيش فيه.. ﴿إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقنا منها وحملها الإنسان، إنه كان ظلوماً جهولاً﴾ [الأحزاب 72].

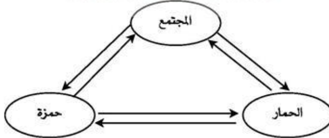
هذه الفكرة كانت تؤرّق عين حمزة شحاتة، وتقضّ مضجعه، وتشدّ فكره إليها كما ينجذب قطب المغناطيس إلى جهة الشمال أينما وجّهته أو انتقلت به، وبنى عليها كثيراً من آرائه وسلوكه، وأدار عليها فلسفته في حماره «وهو - كما يصفه الأستاذ أبو مدين - قارئ فلسفة ممتاز»[87].

في حمار حمزة شخصيات هامشية مثل رفاق الرحلة، وحميرهم، والرجل الوقور، والبغل والطبيعة.. إلخ، وفيه ثلاث شخصيات رئيسة، هي:

- الإنسان أو المجتمع.
- والحمار.
- وحمزة شحاتة نفسه..

وهذه الثلاثة، مركز اهتمام الكاتب، وجوهر فلسفته، يبرز من خلالها ظلم الإنسان وتجبره، وحاجته إلى الحب والتسامح، وسل الأحقاد والسخائم.. حتى تستقر حياة الناس، وتصفو مواردهم، وتسوغ علاقاتهم، وتطهر نفوسهم.

والصلة بين هذه العناصر الثلاثة مختلفة الأنماط، متباينة الاتجاهات، ويمكن تصويرها في شكل مثلث الأركان، يأتي المجتمع في القمة، والحمار وحمزة في القاعدة، وتصدر من القمة إلى ركني القاعدة أحكام متشابه، ويصعد من الركنين إلى القمة أحكام متشابهة مخالفة للأحكام النازلة، ويصدر من ركني القاعدة إلى كل منهما أحكام متوافقة، كما يظهر في الشكل التالي:



1 - البعد النازل:

يمثل أحكام المجتمع على من تتمكن منه سلطته، وهي أحكام جائرة وظالمة مستمدة من طبيعة الإنسان، وأطماعه التي لا تكاد تقف عند حد، أو

تحصر في نطاق وتطلعه إلى السيطرة، وتجاهل حقوق الغير، وانتزاع ما في يده ووصول الإنسان إلى هذه الأطماع عن طريق الظلم والقهر والسيطرة والقسوة..

ويرى حمزة شحاتة نفسه وحماره ضحية هذه القوة المهيمنة، التي يمارسها المجتمع، وجسّم ذلك بما يلقى الحمار من المهانة والاحتقار، والركوب وحمل الأثقال في كل وقت، والعبور به في أضيق الطرقات، وأوعر المسالك في الحر والبرد، والتدخل في خصوصياته حتى النهيق، ولو استطاع الإنسان لحرمه ذلك وحجر عليه استعمال صوته، وقنفه بأقذع الأوصاف، وأقبح الخلال، حتى صوّره بأنه أغبى المخلوقات، فوق ما يحتمل من المشاق، والكد ليل نهار.. وما يلقى من تجاهل المشاعر وإنكار الحقوق، في الطعام والشراب والمسكن والراحة، وضربه بالسوط وبالعصا، وغرز المنخاس في جسمه حتى يدمى.. ليستخرج أقصى ما عنده من جهد أو يدخر لنفسه من طاقة، تنفعه في مستقبل حياته.. وقد صوّر حمزة هذه القسوة بالعديد من الألفاظ والعبارات والصور، مثل:

- فما دخلَ على أخلاق الحمار وغرائزه من الشذوذ المنكور إنما جاءه من قسوة الإنسان وعنته(88).

- وقد أساء الإنسان فهم الحمار، وركبه بالسخر والدعابة، حتى أصبحت كلمة الحمار منذ أجيال سبة الآدميين(89).

- يركبه الصبيان أو أشباههم من ذوي اللحى والشوارب، ويعملون فيه أيديهم نخساً، وأقدامهم رفساً، وعصيهم ضرباً، وأصواتهم المنكرة زجراً ويأخذونه بين ذلك كله.. بقيادة مضطربة مجنونة، لا تتخذ اتجاهاً ثابتاً في السير، مائلين به إلى اليمين تارة، وإلى اليسار تارة..(90).

- وكانت المعركة محتدمة طول الطريق بين الحمير والركب، وهذا طبيعي، لأن كل راكب يحمل عصا، لا ترتفع عن ناحية من جسم الحمار إلا لتقع على ناحية(91).

وحمزة في كل ذلك يدخل في بردة حماره، وينضوي تحت لوائه، ويشكو شكوى مبطنة من ظلم المجتمع له، وتجاهله وتجاهل طاقاته، وتقديم طبقة من الأغنياء والأثرياء، الذين يوصفون بالعظماء والوجهاء، وهم فقراء في القدرات والمواهب، والأخلاق والقيم، ولعل تركيزه الفضائل وتعدادها في محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل" مبعثه هذا الجانب، وقد صور ذلك في شعره بوضوح تام، كقوله[92]:

أيُّ دنيا تلكَ التي غلَبَت فيـ　　　ـها علَى الحـقِّ سِفلةٌ وَلُصوصُ
قـالَ قـومٌ: زمـانُـنـا دونَ از　　　مانِ تقضّتْ وَاعـوزَ التّمحيصُ
إنّمـا النـاسُ منـذُ كانوا ضَعيـ　　　ـفٌ لِقَـويٍّ ,وقانصٌ وَقَنيصُ

وقوله في قصيدته المنقوشة على الشواطئ «جدة»[93]:

كَمْ مُعنًّى مِثلي يُطارِحُكِ الحُـ　　　ـبُّ فَينبـو بِهِ السَّبيلُ الزَّليـقُ
وَدَعِيٍّ يَصطَكُّ فِي فَمِهِ القَـو　　　لُ عِثاراً، مَكانُـهُ مَرمـوقُ
أَمِنَ العدلِ أنْ يُشاكِلَني فيـ　　　ـكِ جَبانٌ، عمّا أريغُ فَـروقُ؟
وَقُصـاراهُ فِي هَـواكِ هَـواناً　　　أَمَـلٌ ضارِعٌ، وَوَجـهٌ صَفيـقُ
لا تلـومِي علَى عتابِكِ حُـرّاً　　　قلبُـهُ مِنكِ، بالجِراحِ شَريـقُ

2 - البعـد الصاعـد:

ورغم ما سبق، فإن ركني القاعدة «حمزة والحمار» يقدّمان إلى القمة وجوهاً لا تحصر من الصفاء والمحبة والخدمة والإخلاص والتضحية، وأماني الخير والسعادة والهناء، ومن إنكار الذات، وإيثار الغير، والقيام بالواجب على خير وجه، وأحسن صورة، لا تعرف التردد أو الحيطة أو البخل، ولا تتخلف في وقت من الأوقات، ولا ينال أحد غير الإنسان هذه العناية المتميزة حتى أقرب المقربين.

فالحمار «رفيق الإنسان منذ كانا ومساعده ومطيته، على قلة ما تستوجب هذه المرافقة من التكاليف والقيود»[94] يدأب في خدمة الإنسان، ويشقى من أجل سعادته، ويتعب من أجل راحته، ويؤثر خيره على خيره، وصحته على صحته، ومصلحته على مصلحته.. لا ينكص إذا دعي في أية ساعة من ليل أو نهار، ولا يمتنع أن يسير في حرّ أو برد، ولكن الإنسان لا يذكر ذلك، ولا يعترف به كعادته في التكبّر، ونكران حقوق الآخرين.

«وقد يحلو لأحدهم أن يترنح عليه، أو يكون جهله لفن امتطاء الحمير يلزمه هذا الترنح، فما يكاد يمسك نفسه فوقه، ويعاني الحمار المنكوب من هذا شر ما يعانيه حمار من راكبه، ثم لا يكون منه إلا احتمال هذا الأذى والمسايرة فيه، فإذا مس السوط جلده، وجن جنونه، فطفر أو رفس، أو قام على رجليه الأماميتين، وألقى راكبه.. قيل حمار: حرون شرّير، وما به شرٌّ، ولا حِران، ولكنه فساد ذوق الإنسان، وتحجّر عواطفه»[95].

إن وجد طعاماً أكل، أو ماءً شرب، فإن منع هذا أو ذاك، أو ضنّ به عليه، صبر واحتسب، حتّى لو أدّى به ذلك إلى الموت.. يضرب ويعذب فلا يشكو.. حتى إذا عثر لسوء الطريق الذي لم يمهد له، مع كثرة الأحمال وثقلها، جاهد نفسه على القيام ليؤدي حقّ صاحبه، لأنه صادق مع نفسه كما هو صادق مع غيره، لا يخادع ولا يكذب ولا ينافق، فيه «خفة روح، وسلامة نفس، وصدق سريرة، ووضوح عاطفة»[96].. ولايفتأ حمزة يكرر وصف الحمار بالطيبة والأدب، وحسن الخلق والتسامح «فسرعان ما تناسى الجميع أحقادهم، وعادوا إلى الصفاء»[97] والحمار بهذه الأخلاق يصلح أن يكون قدوة للإنسان بعد أن أغواه الطغيان، وركب رأسه في التجبر والتعنت «ونحسب أن الله خلقه على أن يكون خير الحيوانات، وأكثرها شبهاً بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية»[98] ولكن الإنسان كفور بالنعمة يشتط في تعذيب الحمار وإرهاقه، والحمار يبالغ في خدمته ومساعدته، وأصبح حاله كما قال الأبيوردي مع الدهر[99]:

تنكَّرَ لِي دَهْرِي وَلَمْ يَدْرِ أنَّنِي		أعِزُّ، وَأحداثُ الزَّمانِ تَهُونُ
فَظَلَّ يُرِينِي الخَطْبَ كَيفَ اعتِداؤُهُ		وَبِتُّ أُرِيهِ الصَّبْرَ كَيفَ يَكُونُ

ولهذا يطلق حمزة شحاتة على الحمار وغيره من الحيوان لقب «الجندي المجهول في تاريخ حضارتنا» ويعترف له بالفضل على الإنسان، وعلى الإنسانية، لأنه شريك فيما أنجز الأبطال عبر العصور، وفيما حقق المجاهدون على امتداد التاريخ، ودوره لا يقل عن دور المصلحين، وما وصل الإنسان إلى ما وصل إليه إلا بفضل هذه الحيوانات ومعونتها، «ألم تكن رفيقة الإنسان، وعونه في سلمه وحربه، وهدمه وبنائه، وحله وترحاله، ألم تكن حارسه اليقظ، ومركبه الأمين، وأنيسه المخلص؟»[100].

وحمزة شحاتة لا يقل عن حماره إخلاصاً للإنسانية، وحباً للمجتمع، وتضحية من أجل الفضيلة، ودعوة للخير، يقف ناصحاً ومرشداً وموجهاً، يبذل من ذات نفسه، ومن وهج أعصابه، ومن فيض مشاعره، ومعين قريحته، حتى بحّ صوته، وتقطّعت نفسه، وتهدّجت أوتاره، ولكن موج الظلم والتجاهل لم يقف، ونَدِف مطره لم يكفّ، وغيمه لم يتقشع، وسماؤه لم تصح..

- «تحطّمتُ قبل أن أبدأ قصة حياتي، التي شغلني عنها ولوعي بإنقاذ الغرقى»[101].

- «ما أصعب أن تعيش إذا فات أن تموت في الوقت المناسب»[102].

- «إنها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقاً في جميع الوجوه والعيون، فلا تجد من يفهمك»[103].

ولهذا قرر أن يجمع أوراقه، وأن يلملم أدواته، وأن يغلق مكتبه، وأن يرتج بابه.. ويرحل.. فيعتزل الناس، ويبالغ في التكتم.. ويلتزم الصمت، ولا يتحدث إلا لخاصته، ويتمنى لو كان أبكم، وكلّ ما يهمّه أن يسمع ويرى[104]، ويقول:

- «ألست بحاجة إلى شيء يخلصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون

كيف يسيرون على أقدامهم، ولا يجربون مرة السير على عقولهم، ولو لمجرد الرياضة»[105] ويقوده هذا إلى يأس ثائر على البشر كقوله[106]:

يا مُعافَى مِنْ دَاءِ قلبِي وَحُزْنِي 		وَسَليماً مِنْ حُرْقَتِي وَاشتِياقِي
هَلْ تَمَثَّلْتَ ثَوْرَةَ اليَأسِ فِي وَجْهِي 		وَهَوْلَ الشَّقاءِ فِي إطراقِي؟

يقول الدكتور الغذامي: «وتشتد حرقته على نفسه، وعلى ضياع صوته، بين البشر السادرين، وتصبح هذه صرخة دائمة النزوع في حياته كلها[107].. وبذلك بلغ شحاتة محطة اليأس التام من الحياة ومن جدواها، وأخذ الصمت لا على أنه انهزام، ولكنه موقف رافض، يتحتم اتخاذه على كل رجل نموذجي، فالحياة تدور في خواء، ودعوة التيقظ لا تجد سامعاً»[108].. وقد أشار الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين إلى ما أدرك الشاعر من اليأس، فلم تستمر جذوة التوقد مشعة متوهجة[109]، يقول شحاتة[110]:

قَدْ شُغِلْنا بالأعيُنِ النُّجْلِ حُبّاً 		وَسَبَتْ غَيرَنا العُيونُ الخُوصُ
قالَ لِي صاحِبِي سَيَصلُحُ شَأنُ النَّـ 		ـاسِ يَوماً.. فَهالَنِي التَّخريصُ

3 – البعد الأفقي:

يمثل هذا المحور العلاقة المتكافئة المفترضة بين الكائنات، من وجهة نظر شحاتة، ومن باب أولى بين البشر، إذ يرسم حدود العلاقة المثالية التي يتخيلها ويتمناها، وقد تحققت بينه وبين الحمار على نمط فريد ومتميز، فالسهم يتجه من اليمين إلى الشمال، كما يتجه من الشمال إلى اليمين في انسجام وتكيف واتفاق في المضامين، ولو تأملناها بدقة، وجدناها هي المضامين الصاعدة، ولكن التنافر يقع من عدم انسجامها مع المضامين النازلة، ولم يتعطل صعودها لإيمان أصحابها بقيمتها ونزاهتها.

الحياة والمشاعر والتعامل تحتاج إلى هذا القدر من التجانس والوفاق والفهم والمحبة المتبادلة، وهذا يضمن سلاسة الحياة وجمالها، وانتشار الأمن

والسلام والدعة، وعمارة الكون، وهدوء النفس، وراحة البال، ويتفرغ المرء لمرحلة البناء والاستثمار والرقي الحقيقي.

يقدم حمزة شحاتة وحماره صورة نموذجية للعلاقات المثمرة، وسلامة النية، وصفاء النفس، تغري بالتمثل والاقتباس، وهو الهدف الذي أراد حمزة ترسيخه من خلال مقالاته الساخرة.. من هنا صح في مفهومه أن يصفه بالحمار الكامل مرة، وأن يشبهه بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية مرة أخرى، ويتمنى أن يكون هو حماراً ينعم بالراحة والجمال بعيداً عن صراع المجتمع وتكالب الأحياء.. «وسبحتُ في هذه الخواطر المتدفقة، وأمثالها حتى تصورتُني حماراً، أرعى وأعيش في هذا الجانب من الأرض عيشاً خفيضاً، تطرد فيه أسباب الأمن والدعة، والهدوء والسلوى، وتضيق فيه مطالب العيش وغاياته، حتى تنحصر في مرعى خصب تتعهده السماء والشمس ثم لا تكون فيه لأحد بعد الله منة أو يد»[111].

يعدّ المعيشة على طريقة الحمير بعيداً عن أوضار المجتمع، ودوافع القلق، وفقدان الطمأنينة، هي الحياة الحقيقة النموذجية، التي يرضاها لنفسه، ويفتقدها في مجتمعه، ولا يعيبه هذا الشعور من وجهة نظره لأن المعوّل عليه هو نقاء النفس، والبراءة من العيوب، فالحيوان الأعجم خير من الإنسان الغارق في المفاسد والظلم:

«ذلك العبء الثقيل هو رأسي الذي أنوء بحمله، منذ تفطنت للحياة، وغرست بتجاربها القاسية، ولو أن لي في موضعه من عاتقي رأس حيوان أعجم لما أخطأت العزاء في محنة.. فمن لي بذلك؟»[112].

ومن السهل أن ندرك الشبه بين أنواع الإنسان وبين فئات الحيوان حتى ليقول: «وكانت حميرنا دقيقة الشبه بنا، فكان بينها الحمار الحضري والبدوي والأنيق والبوهيمي»[113].

وجد حمزة في حماره كائناً لطيفاً، يستقطب المحبة، ويستجلب الأنس، وهو أهل للصداقة والود، ولمس شبهاً بين أخلاقه وأخلاق الحمار، فتقاربت

روحاهما واتحدت نفساهما «ولاح لي في النهاية أني على استعداد لحمله لو أعياه الجهد وما أحسب أن ذلك يضيرني، فهو خفيف الوزن والروح»[114].

هذا التماهي بين الشخصيتين – حمزة والحمار – جعل من السهل أن يفهم كل منهما مراد الآخر وغرضه، ولم يحتاجا إلى وقت للتعرف أو الاتفاق «فتم التفاهم بيننا على الأساليب التي تحقق رضاء كلينا عن رفيقه»[115] وأصبحت الأفكار تمتدّ من أحدهما إلى الآخر، وتتجانس كما تتجانس ألوان الطيف في اللون الأبيض، فلا عجب عندئذ أن يتناجيا بالإيحاء، ويتحدثا بالتلباثي، وأن تكون لغة الأرواح وسيلة التفاهم «ولا أدري كيف كانت تنتقل خواطري وخوالج فكري إلى رأسه؟ فضاعف جهده في السير»[116].

ولهذا بدا الحمار سعيداً، لعثوره أول مرة على إنسان يرحمه، ويتفاهم معه، ويقدر مشاعره، ويحترم شخصيته.. على رجل لطيف «عشَري»، لا عهد له بمثله من قبل، والدليل على ذلك، ما وقع لزملائه الحمير مع بقية القوم من العنف والظلم والضرب والإجهاد «كنتُ المحسود الوحيد بين الجماعة على حماري، ولا أشك أنه كان محسوداً من رفاقه أيضاً على هذا «الجنتلمان» الذي يحمله، وقد أتاحت هذه الفرصة لحماري أن يظهر بمظهر الدلال»[117].

وهذا ما جعل الحمار على قدر المسؤولية، وحمّله على مزيد من التضحية والإخلاص، وفكر في تقديم كلّ ما يستطيع لصاحبه، وتوفير الراحة له «ولكن حماري أبى الوقوف، وأخذ يوغل بين الجبال، فأدركت أنه يعدّ لي مفاجأة سارة»[118]، واكتسب ثقة حمزة، وجنّبه ما تعرض له الرفاق من التعب، وسبق كل الحمير، واختار له ولهم أطيب الأماكن، المناسبة لقضاء يوم رحلة جميل «ووجدت بعد لحظات أنّ في وسعي الافتتاع بوجاهة تصرفاته»..

لقد توحّد الكاتب مع حماره.. في المشاعر والأحاسيس والقيم والأهداف، وخلع ثوبه الذي ضاق به طويلاً، وهرب مع الحمار الذي وافقه واتفق معه إلى عالم بعيد، فيه انعتاق من القيود والأوزار، ولذا يتحدث كثيراً بضمير المثنى أو بضمير الجماعة، مما يدل على الوحدة، وزيادة الخلطة

والقرب - بيننا - كلينا - أخذتنا - اجتزنا - ثملنا - شعرت بأن نفسينا متحدتان - ودعنا - اعتنقنا -.

وتحول حديثه عن الحمار إلى نوع من الغزل الذي يفوق الإعجاب، ويتجاوز المجاملة، ويصل إلى نوع من الافتتان.. ولا شك أنه يضمر في باطن هذا الغزل السخرية، ويدعو المجتمع فيه إلى الإصلاح، والتخلص من العيوب، ويقدم مثالاً للعلاقات الصافية، كما سنرى عند الحديث على النقد الاجتماعي.

أحبَّ حمزة الحمار - كما يقول - من أول نظرة، وأحبَّه الحمار كذلك من أول نظرة، وإنما يتحقق هذا في العرف البشري، حين تتفق الأرواح وتتجانس، وتغزو القلوب موجات الألفة والوفاق، وعندما تتلامح عينان متفاهمتان - كما يقول - يكون هناك لحن موسيقي مشترك»[119] فلم يحتج الرفيقان إلى زمن للتعارف وعقد الصفقات، فالعيون رسل المحبة والغرام «وقد آنس حماري مني هذا الشعور الطيب، وتمثله في وجهي، أول ما تلاقى نظرانا، فانفرجت شفتاه عن ابتسامة فاتنة فمسحت له عنقه، ولعبت أناملي بأذنيه الناعمتين، رداً لتحيته الرقيقة، فأخذ صدره يعلو وينخفض تأثراً بهذه العاطفة التي يبادلني إياها بشهقات حارة»[120].

نحن الآن في موقف غزلي بكل، أبعاده وعواطفه، والكاتب يوظف ألفاظ الغزل والغرام المباشرة في وصف هذه العلاقة: النظر - الحب من أول نظرة - الوجه - الشفاه - الابتسامة - الأنامل - اللمس - النعومة - التحية الرقيقة.. حتى خلجات القلب واضطرابات المحبين: «أخذ صدره يعلو وينخفض، تأثراً بهذه العاطفة التي بادلني إياها.. بشهقات حارة»، وفي مثل هذا الحب العنيف لابد أن تكون لحظات الوداع عاصفة، وأنفاسه ملتهبة.. تغرق في الدموع، وتذوب في القبلات، ولا تنتهي إلا بوعود اللقاء، وهذا ما كان بين الرفيقين في نهاية الرحلة، وقد أزف الفراق: «واستطاع حماري أن يملأ نفسي إعجاباً به، حتى اللحظات الأخيرة.. .. وفارقته بعد أن *اعتنقنا*

طويلاً على أمل اللقاء، وما أزال أحس في نفسي حنيناً وشوقاً ينزعان بي إليه نزوعاً ملحاً»[121].

لم يعد حمار حمزة حماراً كسائر الحمير، ولا حيواناً من جملة الحيوانات، كيف؟ وهو يملك كل هذه المشاعر والوجدانات؟ إنه معشوق، ويستطيع المرء أن يعشق كل ما في الوجود، فالحب يفعل الأعاجيب، ويغيِّر معادن الأشياء، ويضفي على الكون بهجة وسلاسة، وجدير ببني البشر أن يتحابوا، وأن يرحم بعضهم بعضاً وأن تفيض هذه المحبة إلى ما حولهم من الإنسان والحيوان والنبات والجماد.. ..

النقــد الاجتماعــي:

لم يكن غرض حمزة شحاتة أن يتغزل بالحمار هذا التغزل إعجاباً به لأنه حمار، فليس شكل الحمار بين الحيوان بدعاً، ولا مما يستوقف الإنسان، وربما تفوقت عليه حيوانات مثل الظباء والخيول والبقر والحمر الوحشية، وليست صفاته الخارجية والداخلية: كالجاذبية والوقار والوفاء والذكاء والاتزان على هذا النحو الذي رسمه حمزة شحاتة، ولا مما تنطق به الحقائق.. وإنما كان غرضه من كل ذلك التعريض بتدهور أخلاق الإنسان، وميله إلى الظلم والتجبر والاعتداء على الآخرين وهضم حقوقهم، وحاجته إلى يقظة الضمير، والتمسك بالقيم، والعودة إلى حد الاعتدال والإنصاف، ونتتبع الآن ما في هذه المقالات من نقد اجتماعي:

1 – عاقبة الظلم:

ظلم الإنسان متعدد الصور والأشكال، فهو ظالم لنفسه ولأخيه الإنسان ولمن يقدر عليه من الحيوان، فإذا كان الحيوان قوياً فرّ منه، وإذا أمكنته الظروف منه سامه الخسف، وناله منه الوبال «فإذا طفر – الحمار – أو رفس

أو قام على رجليه الأماميتين وألقى راكبه، قيل حمار حرون شرير، وما به شر، ولا حران ولكنه فساد ذوق الإنسان وتحجر عواطفه»[122].

وقد رأينا في مقالات حمزة أنواعاً من أساليب القهر والظلم التي يتسلط بها الإنسان فيها على الحمار، والكاتب يصور كل ضرر لحق براكبي الحمير على أنه انتقام، وعلى أن الحمير تزمجر من الغضب، وتوشك أن تنفجر، وأن الظالم لا بد أن ينال عقابه.

وإزاء هذا الظلم كانت الحمير «بعضها في ثورة عصبية ظاهرة، بينما كان البعض ضابطاً لأعصابه، وهذا القسم هو الذي استطاع أن ينتقم من راكبيه بإتقان ودقة»[123] وأستطيع أن أراهن على أن الحمير الأخرى كانت على وشك الانفجار في اللحظة التي يبدو فيها أن أحداً منا ينتصر للرفيق المعضوض[124].

بمعنى أن كل مظلوم يستطيع أن يدافع عن نفسه بالوسائل التي يملكها، ولا ينبغي أن يسكت عن حقه، وعلى الظالم أن يكف حتى لا يتعرض لثورة الانتقام، وشراسة الردّ، أو كما قال: «لا يجمل أن تتجرد الحياة من قانون الرحمة، ولكن يجب أن تتجرد ممن يطبق عليهم هذا القانون»[125].

2 – تدهور قيم الإنسان:

يتفوق الحمار في كثير من المواقع في مقالات حمزة على الإنسان، لأنه متمسك بطبيعته وصفاء نفسه، بعيد عن نوازع الشر والضغينة، وإنما يتأخر الإنسان لأنه يتخلى عن القيم، ولذا فهو في حاجة إلى مراجعة نفسه، وتعديل صفاته ولو عاش نقي الثوب طاهر الإهاب، كبعض الحيوان لضمن السعادة لنفسه ولغيره «ورب حمار كهذا لا تجد بين كل ألف من الناس مثله رقة جانب.. .. وإن جيلاً من الحمير يخلقه الله على غرار هذا الحمار لجدير بأن يفوق ألف مرة جيلاً من الأناسي، جرى بالأذى، ومطبوعاً على الشر والتزوير والنفاق والغدر»[126].

إن كثيراً من الناس يحتاجون إلى القدوة التي يتخلصون بها من أوضارهم التي لصقت بهم من العيش الاجتماعي والممارسة الاجتماعية التي تلجئهم إلى الكذب والغش والخداع «ونحسب أن الله خلقه على أن يكون خير الحيوانات وأكثرها شبهاً بالإنسان الكامل من الناحية الخلقية والنفسية، وإن باعد بينهما في الخلقة والإدراك والمقدرة على استخدام الفكر والتصرف بالإرادة»[127].

وسيجد الإنسان في التعامل مع الحيوان على هذا النحو من التعلم البريء والتتلمذ الهادف، والتوجه الصادق، مجالات لا تحصر من وجوه الإفادة والتوجيه «والحيوانات جزء من الطبيعة التي نرتاح إليها ونحبها، ونربي كثيراً من ملكاتنا الفكرية ومشاعرنا النفسية على حسابها»[128].

إن الحمار يتفوق على كثير من الناس في دقة العمل، فقليل من الناس هم الذين يتقنون أعمالهم مثل الحمار «الحمار يؤدي واجباً.. لا يؤدي مثله إلا قليل من الحيوان ومن بني آدم» بل إن بعض الناس يفقدون الحافز إلى التفوق والتميز، وإن بعض الحمير تبزهم في ذلك «ولم يجد الصحب بداً من اتباع حماري الحكيم»[129].

3 – الخلل الاجتماعي:

يحمل حمزة شحاتة على الأدعياء الذين يتعالون على الناس، دون مواهب وقدرات تؤهلهم للتميز والتقدم، أو أعمال تحلهم مكان الصدارة في المجتمع، وربّما بنى الإنسان مجده على وهم خادع، وجبال من قش، لا تثبت للحقائق والنقد، ولهذا يُقسم بوعي وتوكيد أن حماره «لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين»[130].

لأن العظمة الحقيقية والفن الأصيل، يبرزان في مقدار ما يقدم المرء للمجتمع من خير، وما يستحق به الخلود، ويحقق به المتعة الصحيحة، والفائدة العميمة، والمصلحة المرجوة، ولهذا يسخر حمزة من الرجولة الفارغة التي كالهر يحكي انتفاخاً صولة الأسد، وانظر إلى تعبيره في وصف هذه

الرجولة عندما يقول: «يركبه الصبيان أو أشباههم من ذوي اللحى والشوارب» فهم في الشكل رجال يخدعونك بمظاهر الرجولة، وأبرزها اللحى والشوارب.. ولكنهم في تصرفاتهم وعقولهم وحقيقة أمرهم، وقدرتهم على تبعات الرجولة.. صبيان.

إن العبرة بالمضمون والجوهر وليست بالمظاهر الخادعة والتمويه والسراب المتحرك، ولهذا يرى أن في حماره «أناقة ووجاهة تفوقان كثيراً من الآدميين»[131].

ومن أبرز مظاهر الخلل في المجتمع النفاق الاجتماعي، وهو مرض كاسح يدل على الخواء الأخلاقي، وزيف الحياة، وقيام العلاقات على التمثيل والخداع، فتجد أحدهم يصطنع الفضل والفضيلة أمام الناس، ليقال هو كذا، فإذا خلا إلى نفسه وأمن سلطة المجتمع، وطائلة القانون، أخرج الحيوان المستكن في أعماقه، وعاد إلى طبيعته، وألقى الحياء جانباً.

وكثير من الوجهاء والعظماء يمثلون دور الوجاهة والعظمة أمام الآخرين ﴿وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون﴾ [البقرة 14] ولم يستح حمزة شحاتة أن يصور ذلك في صورة ساخرة، ربما نفرت منها بعض الأذواق ولكن حرصه على أن ينقل إلينا الفكرة قوية، جعلته يضحي بكل اعتبار.. إنها صورة الرجل الذي يتمتع بسمت وأبهة، فهابه الحمار، وقدَّر وجاهته، وأظهر له الاحترام، ولكن الرجل الوقور لم يلبث حين ابتعد عن الناس أن أفلت منه ريح مسموع، فاكتشف الحمار حقيقة الأمر، وعرف أن هذه العظمة قشرة زائفة، وأن هذا الوقار إنما هو لخداع الناس، وفرح الحمار بهذا الكشف، وجاوب صاحبه بمثل فعله، وتناغم الصديقان بلغة فنية تدل على العشق والوفاق..[132].

4 – ضعف التذوق الفني:

يلح شحاتة على فكرة أن حماره يتذوق الجمال، ويسرُّ به ويبحث عنه،

وأن الحمير تستمتع بالطبيعة وتندمج بها، وتحزن على فراقها، ويشعرنا من خلال ذلك أن كثيراً من بني البشر لا يلتفتون إلى هذه القيم الفنية، لأنهم يفتقدون الحاسة والموهبة التي تميز بين الجميل والقبيح، وهؤلاء لو اقتفوا أثر هذا الحيوان لتغيرت معالم حياتهم، وأحسوا نعمة الفن على نفوسهم، وفضل الجمال على مواهبهم.

فهو يشكو أولاً بأن كثيراً من الناس لم يدركوا ما في الحمار من الجاذبية والأناقة والوجاهة والاتزان، وما يعبر عنه من حلاوة الابتسام، لأنهم يضعون على وجوههم أقنعة تحجب عنهم الجمال، وعلى عيونهم غشاوة تكسب الأشياء سواداً..

وحماره ثانياً يحب الطبيعة، ويحسها إحساساً عميقاً، ويكاد يجن بها، ويدرك مفاتنها وعبقريتها، وهو ما لا يلحظه الإنسان، ولا يلتفت إليه، ولا يدرك أبعاده وأعماقه «والحمار من أكثر الحيوانات فرحاً بالطبيعة، وشعوراً بمفاتنها ووحيها الصامت.. ولو استطاع التعبير عنها بغير النهيق لأضاف إلى تاريخ الآداب والفنون شيئاً جديداً لا يقلّ جمالاً وتأثيراً عن أحسن ما يفاخر به الإنسان، ويرتاح إليه»[133].

ولكن حاجز النوع واللغة جعلانا معزولين عما يدور في خلد الحمار من روعة.. ولو عبر بما نفهم نحن لأنتج لوحات خالدة بهرت العباقرة والفنانين. وربما ساعد الحمار على تذوق هذا الجمال أن الحيوانات كما يقول حمزة «جزء من الطبيعة التي نحبها ونرتاح إليها».

وحماره لم يقنع بالقليل من جمال الطبيعة، وأبى أن يستجيب لبعض رفاق الرحلة عندما بهرهم أول طالع من الأرض، أو صورة خلب لا تغني شيئاً، وأخذ يوغل بين المضايق والجبال، ويقطع الوعور والصعاب حتى أتى ما تطيب له النفس وأظهر خبرة وتذوقاً أكثر من بعض الآدميين.

وفي أحضان هذه الطبيعة الفتانة «انطلقت الحمير ترعى وتشرب

وتتوثب وتضطجع»[134] وتعبر عن سعادتها بالنهيق الذي وقع في أذن حمزة كقطعة موسيقية لا يتذوقها كثير من الناس.

وإنما يتذوق الجمال ويولع به أصحاب الحس المرهف والذوق الصقيل، أما الذين تبلد حسهم، ونضب معينهم.. فإن صور الفن لا تحرك لديهم عاطفة، ولا تبعث خيالاً .. وربما أمات الإلف لديهم كل دوافع الإعجاب والمتعة، ويعبر حمزة عن ذلك بمثالين من عالم الحمير:

- «كانت الحمير البدوية منصرفة عن التأمل في هذا الجمال، الذي يغمر الكون كوننا الصغير، فكان هذا دليلاً على أن الألفة الطويلة لها لما في الطبيعة توجد في النفس نوعاً من التخمة والزهادة.
- وكان حماري دون الجميع متنبهاً لدقائق واديه الفاتن».. إلخ[135] وعبرت نظراته النشوى عن كثير من المعاني.

وما أحسب حمزة عندما عبر عن فتنة حماره بالطبيعة إلا معبراً عن نفسه ولهذا تصور نفسه عقب هذا الحديث مباشرة حماراً يرعى ويعيش في أحضان الطبيعة لينعم بالدعة والهدوء والسلوى مما يفتقده كثير من الناس بعيداً عن متاعب الفكر وآلام الحياة.

وحماره كحصان أبي الطيب المتنبي يأسف لمفارقة الأماكن الجميلة المتعة، لأن أكثر البشر لا يتذوقون الجمال والفن منذ خرج آدم من الجنة بسبب عصيانه فحين عزموا العودة عند حلول الظلام، تخيل حماره ينشد بيت المتنبي[136]:

أبـوكُـمْ آدَمُ سَـنَّ المَـعـاصِـي وَعَلَّـمَـكُـم مُفـارَقَـةَ الجِنـانِ

5 – أصوات المغنين:

يدل حديثه عن الغناء والمغنين، على عدم رضاه عما تعجّ به الساحة من

أصوات، وما دخل على الفنّ من عناصر غير مؤهلة فنياً، أو جديدة لم تألفها الأذن، ولا يتذوقها السمع، وتعدّ في عرفه نشازاً قبيحة الذوق.

«إنّ من حقّ كلّ إنسان أن يغنّي لنفسه بصوته، ولو كان من أنكر الأصوات أما أن يغنّي للناس، فهذه مسألة أخرى، تتطلب إلى جانب سلامة الصوت وحلاوته: الحذق والمهارة والقدرة على التأثير في خير الصور والأشكال والظروف»[137].

ونحن على كل حال، وقد مضى على مقالاته سبعون عاماً لا نستطيع أن نقوّم موقفه تماماً، فربما كانت بعض الأصوات المذمومة عنده قد نالت الشهرة ورضا الناس فيما بعد، وهذا شيء مألوف في عالم الفن، وفي تطور الأجيال، وهو حكم لا يدل إلا على زمنه، ومن وجهة نظر الكاتب فقط.. ولكنه يعكس الحاجة إلى أن يكون التطور هادئاً ومعقولاً لا يقوم على الفجوات والحلقات المفقودة.. ومن أجل ذلك حمل حملة قوية على نبو الصوت وقبحه، وتعدّد تعبيره عن ذلك، وجعل المقارنة بصوت الحمار مجال الاحتجاج والرفض، فصوت الحمار على كل حال عنده أفضل أو ألطف أو مثل أصوات هذه الطبقة من المطربين، ومن هذه الآراء:

- بعض الناس إذا قيس صوت الحمار بصوته كان الخاسر الذي لا نصيب له في الفوز.
- يسمي نهيق الحمار غناءً تعريضاً بأصوات المغنين «والحمار إذا غنى..» ويقول: «قد يخطر لحمار أن يرفع عقيرته مغنياً ليطرب أمثاله من الحمير» وقوله: «أمثاله من الحمير» تعريض آخر.
- الحمار أرقى ذوقاً من الذين يدندنون بأصواتهم، لأنه لا يرفع صوته إلا بعد كل فترة وفترة، وعندما يجيء ما يستدعي ذلك.. أما هم فيزعجون الناس في كل وقت وبلا تمهيد.
- يمدح نهيق الحمار، ويصفه بالرقيق، إشارة إلى خلو أصوات المطربين من هذه السمات الفنية.

5 – ألحان الموسيقا:

ونالت حملته أيضاً الموسيقا، فتندر بالألحان الشائعة، واستنكرها، ولهذا تكرر وصف نهيق حماره بالموسيقي أو النغمة الموسيقية، تعريضاً بالإيقاعات المتداولة، التي تؤذي الأذن، وتنفر المشاعر، لأنها تفتقر إلى التنويع، وإحكام النسب وتحريرها، كما يقول، وبهذه المعايير المقلوبة يعد صوت الحمار في طليعة الموسيقيين الموهوبين[138].

وهو يؤول في ذلك إلى معرفة دقيقة بفن الموسيقا، والعزف على العود، ويذكر مختار الوكيل أنه: «عكف على دراسة الموسيقا العربية، مقامات وأنغاماً، ومصادر هذه المقامات والأنغام وتاريخها عند الفرس وفي الأندلس، وعند الأتراك وفي حلب، وما تولد من هذه المقامات، وكيف تتعاشق؟ وأين تتنافر؟»[139] وكانت هوايته التي مارسها في حياته، وبرز فيها، وربما كشف غلطات الملحنين المشهورين، وأعادها اقتباساتهم إلى أصولها، كما يقول الغذامي[140]. ومن الشجاعة، بل من البطولة الحديث عن الغناء وعن الموسيقا في هذا الوقت المبكر.

7 – مستوى الشعر:

انطلاقاً من كون حمزة شحاتة شاعراً تأخذه الحمية للشعر، والغيرة على مستواه.. نجده يعرِّض بتدني الناتج منه وضعفه: في الوزن والمعاني والصور والألفاظ، ويكرر ذلك في حديثه عن الحمار.

فالحمار إذا غنى على طريقته بمعنى نهق، يتقن عمله وفنه، ولا يتطفل على عمل الآخرين، ولا يسرق إبداعاتهم، ويملك أدوات العمل، ويحسن استخدامها.. بخلاف الذين نراهم في الساحة، ويسمون أنفسهم شعراء، وإنما هم متطفلون، لا يتقنون وزناً، ولا يحسنون أسلوباً، ولا ينتقون لفظاً، فشعرهم يعتريه الخلل في الوزن، والركاكة في الأسلوب، والضعف في اللغة، والانحطاط في الخيال، بينما «الحمار إذا غنى أي إذا نهق، يقول شعراً، ولا يردد كلاماً «فارغاً»، فهو في مأمن من اللحن والنكير، وتتبع الألفاظ

والمعاني، ومسخها وتشويهها، والإنسان على عكس ذلك يجمع على السامع مصابين ويعنيه بحماقتين»[141].

وإذا عقدنا مقارنة بين شعر الحمار وهذا الشعر الذي تلوكه هذه الطبقة من الشعراء، لم ترض المقارنة أياً من الطرفين، لأن كل واحد منهما يدعي الأفضلية، وقد يكون الحق مع الحمار، ولكن هؤلاء يكابرون ويغالطون، ويدّعون لأنفسهم ما لا يملكون «وما لنا نقارن بين الإنسان والحمار وهي مقارنة لا يرضاها كلاهما».

وإذا كان الشعر ينظم لصاحبه فقط، فلا جناح عليه، في أية صورة يكون، ولكن الشعر ينظم لإمتاع الآخرين، والتأثير فيهم، فشأنه كصاحب الوليمة، يأكل وحده ما شاء، ولكنه متى دعا الناس، وجب أن يبسط أسباب الكفاية والإمتاع، والتوسعة والتجمل والإحسان على مقدار غرضه، أو مقدار حرمة ضيوفه[142]..

ويدعو حمزة في مقدمة كتاب «شعراء الحجاز» سنة 1950 هذه الفئة من الشعراء أن يعلنوا التوبة من رفع عقيرتهم بهذا الهراء الذي ظنوه شعراً، في هذا الزمن المدبر الذي تضخم فيه كل شيء حتى الشعر والشعراء كما يقول[143]:

ويرى في مقالاته الحمارية أن هؤلاء الشعراء أخطأوا مصادر الإلهام في الشعر، وفقدوا الإحساس بالجمال الذي يغذي الموهبة، وضلوا الطريق التي تمنح إنتاجهم الحياة وهي الطبيعة، وما يعجّ بها من مظاهر الروعة الفاتنة، والسحر الأخاذ.. بينما كان حماره يفتن بهذه الطبيعة، وربما قال شعراً على طريقته بسبب ذلك، ولهذا فهو ينهق نهيقاً موسيقياً لو ترجم إلى لغتنا لكان من أروع الشعر «كان حماري متنبهاً لدقائق واديه الفاتن.. وكانت تدور في رأسه خواطر، وتتجلى في نظراته النشوى معان، لعلها من خير الشعر وأروعه، لو كان إلى تصويرها من سبيل»[144].

فرح الحمار بالطبيعة، وتنوقه لمظاهر الجمال فيها، وشعوره بمكامن

الفتنة، وتعاطفه معها «دليل شاعرية عميقة ناضجة فياضة»[145] مستقرة في أعماقه يستدرّها الجمال، وتستثيرها السكينة، وتحركها المناظر الخلابة.

ومعيار الفن هو التفوق والخلود، والتجديد، والبعد عن التقليد والتكرار والمحاكاة.. ومن أقواله «ما الإبداع إذا كانت الصور التي يعطيها الفنان.. هي ذات الصور التي تقدمها الحياة؟»[146] فهذا حماره حين انفعل بالطبيعة لم يجد إلا النهيق في الإعراب عن نشوته، وهو لغة صادقة بلا شك، ولكنها بالنسبة لنا لغة مستورة.. ولو استطاع أن يعبر بغير النهيق كالشعر أو الرسم أو الموسيقا أو النحت لجاء بفنٍّ خالد، تحتفظ به المتاحف وقاعات العرض.

6 – زيف الديمقراطية:

روَّج الغرب في بداية القرن العشرين ديمقراطيته كما يروِّجها اليوم، وشاعت هذه الأفكار بين الناس وتحدثوا بها، وقليل من المثقفين وقفوا منها موقف الريبة والشك.. ويبدو أن حمزة شحاتة كان من هذا القليل، وهذا يدل على وعي مبكر واطلاع واسع، فتراه يسخر من الديمقراطية، ويستخف بنتائجها لأنها لا تختار الأصلح دائماً..

يأتي ذلك بطريقة التعريض والتلويح فقد أحضر القوم حميراً للرحلة بعدد أعضاء الفريق، وراح كل واحد من الأصحاب يختار الحمار الذي يعجبه ويروق له ووقف حمزة ينتظر النتيجة، ومن الطبيعي أن يبقى حمار واحد بعد عملية الاختيار كان نصيب حمزة «وأقبل رفاقي في اختيار حميرهم، وكان لكل منهم طريقة تختلف عن طريقة الآخرين، وأسفرت عملية الانتخاب عن سقوط حماري فيه، لفتوره وضآلته، وبقي كلانا بلا رفيق، فبسطت يدي إليه، وكنا رفيقين»[147].

فهو كما ترى يستخدم مصطلحات: الاختيار – وعملية الانتخاب – والسقوط في الانتخاب، ولكن هذا الحمار الذي أعرض عنه القوم، وسقط

في الانتخابات أبدى من ضروب المهارة والخبرة ما تفوق به على سائر الحمير، على حد قول القائل:

تَرَى الرَّجُلَ النَّحِيلَ فَتَزْدَرِيهِ وَفِي أَثْوابِـهِ أَسَـدٌ هَصُـورُ

فهو أنشطها وأسرعها وأعرفها بالطريق، يسرع في الأرض السهلة المتسعة ويتئد في المضايق والوعور ولا يحتاج مثل بقية الحمير إلى الحفز والنخس والضرب، فالاكتفاء بالظاهر دون فحص الجوهر وسيلة مضللة تؤدي إلى سوء النتائج.

وحمار حمزة لا يتأثر برأي الجماعة، ولا ينحاز إلى قول الأكثرية، ولا يضعف وإن خالف الأغلبية، فإنها في الغالب عرضة للخطأ، والناس يتأثر بعضهم ببعض، ويقودهم العقل الجمعي، ولهذا كان حماره «ينتحي يسار الطريق بطرف، مخالفاً في هذا الحمير الأخرى، التي كانت تتجه إلى اليمين أو إلى الأمام بعناد»(148).

ورغم أنه ابتعد عن الأكثرية، وأن هذه الأكثرية اتجهت إلى اليمين الذي يغريه بالاتباع، إلا أنه انتحى جهة اليسار.. ولماذا الجانب الأيسر؟ ويعبر عنه الكاتب باليسار؟ ويكرر معناه..؟ هل يريد أن يكسر دلالة الألفاظ، أو يهشم قيمتها؟ أم يريد أن يذكر بها ويحضرها إلى الأذهان؟ «وبالرغم من أن صحبي كانوا يؤكدون أن الطريق إلى اليمين، معولين على خبرة حميرهم وخبرتهم، فقد وضح أخيراً أن حماري كان أعمق خبرة على حداثة سنه من الجميع، وقد وفر علينا ربع المسافة»(149).

هذه الروح كانت تنزع بالحمار إلى التفرد، والاستقلال في الرأي، والثقة بالنفس، ولو أدى ذلك إلى أن يكون وحيداً، أو أن ينتحي جانباً، أو يمثل حزباً للأقلية فالعدّة والمعوّل ليس للعدد والكثرة، ولكن للحق، وصواب الرأي، ومصلحة المجموع «ولاح لي بعد خطوات أن مزاج حماري من الأمزجة الميالة إلى الاستقلال، فلم أشأ أن أثقل عليه»(150).

وتظهر هذه الاستقلالية في الرأي، والثقة بالنفس، وقوة الشخصية، وعدم الذوبان في الآخر، أو الانقياد للأكثرية، والتمسك بالموقف عند الاقتناع به ولو خالف الجمهور.. حين وصل الركب إلى بعض المناطق المكسوة بالعشب والحلفاء وجداول المياه المنسابة، وظنوا أنه المكان المنشود، وصاح أحدهم قد وصلنا، وترجل عن حماره، ولكن حمار حمزة «أبى الوقوف، وأخذ يوغل بين الجبال.. ولم يجد الركب بداً من اتباع حماري الحكيم»[151] حتى أوصلهم الحمار المتفرّد الذكيّ الخبير إلى أماكن «ينفجر منها الماء، وتغطيها الأعشاب، ويعطر جوها شذا الشيح والحبق، وتضفي عليها السكينة أردية من السحر والفتنة والجمال»[152].

القضية ليست قضية كثرة أو قلة ،بل القضية أين يسكن الحق؟ وأين تكمن المصلحة؟ ومن الذي يقود الركب إلى السلامة والنجاة؟ وصدق الله العظيم حين يقول: ﴿قل لا يستوي الخبيث والطيب ولو أعجبك كثرة الخبيث، فاتقوا الله يا أولي الألباب لعلكم تفلحون﴾ [المائدة 100].

ويقدم صورة ساخرة لرأي الأكثرية المتجبر، حين يضحك الناس من صوت الحمار «ويمطرونه وابلاً من الشتائم والازدراء، وفي هذا حجر لا شك فيه، على.. الحرية.. الشخصية.. وماذا بقي للحمار من الحقوق إن حرم الحرية في استعمال هذا الحق؟!»[153].

خصائص وسمات:

1 – العنوان:

ربما كان العنوان في القصيدة هو آخر ما يكتب لأنه يتولد منها، وهو بذلك يمثل لحظة الوعي بالإبداع، ويكون في الغالب عملاً عقلياً[154]، بخلاف الكتابة النثرية التي يقوى فيها الوعي، وتحتكم إلى خطة عمل كثيراً ما تلجأ إلى العقل، ومقالات حمزة شحاتة الثلاثة في موضوع الحمار، أخذت اسماً واحداً، وجرى التفريق بينها بالأرقام «1-2-3» وسميت جميعها بعنوان «حمار».

هكذا بالإفراد والتنكير، وهو عنوان مختصر ومكثف، بالنسبة لعنوانات المقالات النثرية، التي تلخص عادة، أو تشير على الأقل لموضوع المقال، وكأن حمزة من البداية وضع القارئ أمام لحظة تأمل، واستنفار فكري، ولم يرد أن يكشف نفسه أو أوراقه من خلال العنوان، أو يدع فرصة للتخمين والتأويل، ليظل مسيطراً على فكر القارئ وعواطفه، وهي الطريقة التي اتبعها أيضاً في تدوين اسمه حين أصر أن يبقى ثنائياً، لو زاد حرفاً، فكأنه نقص، ولن يكون هو عندئذ[155] والطريقة نفسها التي اتبعها في عنوانات كثير من قصائده كما يظهر في الديوان، وقد لاحظ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين أن الدكتور طه حسين كان يفعل ذلك في بعض مقالاته السياسية والأدبية[156].

وضبابية العنوان على هذا الشكل توافق طبيعة المقالات ومنحاها الفكري والأدبي، وتمثل منعطفاً من التوظيف أو التعريض الذي تهدف إليه المقالات، وتبقى علامة استفهام قابلة لكثير من الاحتمالات.

2 – الحجم:

كتب الرجل مقالاته لصحيفة «صوت الحجاز» ومن الطبيعي أن يكون حجم المقال الصحفي محدوداً، لأن المكان الذي يشغله في الصحيفة عادة يكون محدوداً، والقراءة لمقال أدبي في الصحف لا تحتمل الوقت الطويل لاسيما إذا اتسم بالتأمل كما فعل حمزة شحاتة.. ومع ذلك لم تكن المقالات مختصرة بحيث تشمل خاطرة عارضة أو فكرة مركزة.

يقول عبدالله عبدالجبار في وصفها: «نحن تجاه قطعة أدبية إن لم تبلغ الطول الذي اصطلح عليه عادة نقاد الغرب، فهي كذلك ليست قصيرة إلى الحد الذي تدخل به في الكلمات القصار التي تكتبها الصحف السائرة اليوم كفكرة الأستاذ علي أمين بجريدة الأخبار مثلاً.. إنها قطعة بين بين»[157].

ويظهر لي أن حمزة كتب مقالاته دفعة واحدة في شكل مقال طويل

نسبياً، ثم قسّمه إلى ثلاث حلقات، يدل على ذلك تكرار العنوان من ناحية، وارتباط المقالات بعضها مع بعض حتى في الفكرة الجزئية، من ناحية أخرى، كما في آخر المقال الثاني وأول المقال الثالث.

ويلفت النظر في بناء هذه المقالات أنها مخلخلة إلى حد ما، وأنها تفتقر إلى نوع من الوحدة والترابط، فالفكرة تعرض، ثم يتوقف عنها الكاتب وينشغل بغيرها، ثم ما يلبث حتى يعود إليها، ولهذا اتخذت طابع الحديث المرسل، وليس طابع البحث المقنن، ويظهر ذلك في وصف الحمار، وفي الحديث عن الرحلة، وغير ذلك.

3 – الجدة والغرابة:

هدف الكاتب إلى الجدة والغرابة في موضوعه حين خالف الذوق الاجتماعي العام، وخرج على المألوف في عرف الناس، الذي يتجنى على الحمار، ويستقبح شكله، ويحكم عليه بالبلادة والغباء «وعلاقتنا لما هو مألوف لنا- عادة – علاقة باردة، وكلما اقتربت الأشياء منا نحن البشر، طال الطريق إليها، وتعثر بلوغها»[158].

والعجيب شيء مألوف، ولكنه بعيد عن الاهتمام، أو شيء مهم، ولكنه مألوف لا يثير فضول البحث، والأشياء المألوفة عادة مدعاة إلى أن يتجاهلها الإنسان[159].

من هنا راح حمزة شحاتة يتناول هذا المألوف البعيد عن الاهتمام بالتأمل، ويصدر عليه أحكاماً يصدم بها الرأي العام، و«يتحدى المتعارف المألوف الذي استقر في نفوس الناس جميعاً من أقدم العصور»[160] هذا التناول العجيب للمألوف يثير الغرابة ويولد التشويق في قلب الفكرة، ويجذب المتلقي لمتابعة المزيد.

وإذا كنا نضع الكلام على لسان الحيوان في الخرافة، لنوصل الأفكار

والأهداف التي نريدها، وتظل الستارة مسدلة ونحن وراءها.. فقد استطاع حمزة أن يستبطن مشاعر هذا الحيوان، وأن يقرأ تاريخه، وأن يرصد خوالجه، ويتتبع أحاسيسه، ويتكلم بلسانه، ويترجم نهيقه إلى لغة الفنون والآداب، وأن يمزج ذلك كله بالتأمل والفلسفة والأدب على نحو متفرد.

وقد ناقشنا في مطلع هذا البحث أسبقية حمزة للحكيم في الحديث عن الحمار، وذكرنا كذلك تميزه بالعمق والاتساع، وأكد هو في مطلع خنفشياته أنه لا يقلد أحداً ولا يسرق، وحسب القارئ منه هذه الأمانة كما يقول(161).

4 – القيم الإنسانية:

كتب حمزة مقالاته بروح إنسانية غامرة، انهمرت من أعماق نفسه، فسيطرت عليه، ووجهت قلمه، وتحكمت في عواطفه، وارتبط مع الحمار بعلاقة روحية نبيلة، حتى أوشك أن يحمل الحمار إشفاقاً عليه، وودعه عندما حان الفراق بالعناق والدموع.. وحرص على أن ينصفه من التهم الباطلة، ومما لحقه من الظلم والجور، وأعاد لسائر الحيوانات حقوقها وكرامتها، واعترف بما لها من فضل على الإنسانية، ومن يد بيضاء على الحضارة.. ..

إلا أن موقفه من البغل مريب، ويتسم بالقسوة، ومهما قدم حمزة من أسباب ومسوغات لهذه الحملة الجائرة على البغل «الغلظة الواضحة، والميول المتشبعة بالشر والخشونة، دلائل الجحود الشائعة في قسماته النافرة»(162).

فليس للبغل المسكين يد في شكله أو طبعه، وهذه الصفات التي يذكرها حمزة إسقاطات ترجع لأحاسيس آنية أو فردية، تتغير بتغير المزاج، أو حالة الفرد، كما يقول: «خليق أن يبقى هكذا بعيداً عن قلب الإنسان وفكره» وهو حكم يناقض روح المقالات على الجملة.. على أن الطبيعة تتكامل عناصرها، ويكمن جمالها في تنوعها وتستوي جبالها ووهادها، وسيمفونية الحياة تتقبل كل النشازات التي تحدث تنويعاً في الإيقاع والنغم.

5 - البحث عن الكمال

وصف حمزة شحاتة حماره بجملة من الأوصاف والنعوت، تعكس ما يفتقده في عالم الإنسان، ويبحث عنه، انطلاقاً من إحساسه بحاجة المجتمع إلى تلك الصفات، كالأناقة والوجاهة والابتسام وخفة الدم والروح والعاطفة والتفاهم والتسامح والتواضع والذكاء والأدب والجاذبية والوفاء والتضحية والطيبة وإنكار الذات، مما يساعد على تكوين مجتمع مثالي فاضل، ينعم بالأمن والاستقرار، ويخرج هذه الصفات مخرج الاكتمال والنضج والوضوح، فليست صفات متأرجحة، تبدو الحاجة إليها واهية ضعيفة.. يختلف الناس عليها، أو تقبل الظهور والخفاء أو القبول والرفض وهذه القيم أو الغاية تسيطر على المقالات بشكل عام، بل تسيطر على حياة حمزة شحاتة حتى ليبدو الحمار من وصفه حماراً كاملاً، وهو أيضاً مثال الإنسان الكامل الذي ينشده، وقد كرس ذلك في محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» حين راح يحفر في أعماق هذه القيم والفضائل، ويصور حاجة المجتمع إليها، ويندب نضوب معينها، أو إيشاك زوالها، ويحذر من التراخي في إقامة عمود الفضيلة والبحث عن الكمال، يقول: «إن الزوجة الكاملة لا تقل قيمة عن اكتشاف علمي عظيم.. فإذا جاء يوم تغدو فيه الحياة سخية بالاكتشافات العلمية العظمى، فانه لن يأتي اليوم الذي تغدو فيه سخية بالزوجات الكاملات..»[163].

6 - السرد القصصي:

حديث الكاتب عن الرحلة التي قام بها مع صحبه إلى البر، وقضاء يوم كامل في أحضان الطبيعة، وفي نزهة خلوية.. وإبراز دور الجحش في الرحلة، واختياره الأماكن الجيدة الجميلة، وما جرى في الرحلة.. موضوع قصصي، وقد يبدو موضوعاً تافهاً للقصة في نظرنا اليوم، ولكنه بالنظر إلى تاريخ المقالات، يبدو موضوعاً طريفاً أو مناسباً، وقد عالجه الكاتب بهذه الروح، ونفث فيه بنور قصة فلسفية، فرضت نفسها عليه، ولكنه لم يحرص على

بنائها بناء فنياً.. ولهذا جاءت بعد صفحة تقريباً من المقال الثاني، وأكثر فيها من شطحات التأمل والتحليل، وسلط عليها عقله المفكر، فكانت مزيجاً من السرد والفلسفة.

ووظف قدرته اللغوية ومفرداته الكثيرة في هذا السرد.. مما أثقل كاهله، وهو كما يقول صديقه عزيز ضياء «طراز فريد في شخصيته، كمحدث، يملك أذهان وأسماع مستمعيه.. وككاتب، أشعر أن نثره، إن لم يكن أقوى من شعره كثيراً، فإنه النثر الذي تشعر بقوته، ولا تملك إلا أن تستزيد من قراءته»[164] وقد عده الدكتور الحازمي من كتاب القصة في هذه الفترة[165] لكن الرجل بهذا الوصف لا يمكن أن يدرج ضمن كتاب القصة المتميزين.

7 – الأسلوب الساخر:

عالج حمزة شحاتة في شعره نوعاً من الشعر الهازل أو الضاحك اعتمد فيه على استعمال كلمات غير فصيحة «منها ما يرتد إلى أصل هندي، ومنها ما يرجع إلى أصل إنجليزي، ومنها ما هو عامي محلي أو مصري، ومنها ما هو من اختراع الكاتب»[166] ولكنه في هذه المقالات اتبع أسلوب السخرية، وهذا الأسلوب لا يقدر عليه كل كاتب، ويحتاج إلى استعداد شخصي، وربما انطلق من حالات نفسية معينة، هي في أغلب الظن الروح المتشائمة التي يكتسي بها حمزة على طريقة أبي العلاء الممزوجة بالمرارة والألم، التي انقلبت إلى يأس وعزلة كما مر، حتى قال عنه محمد عبدالمنعم خفاجي: «يلقاك باسماً.. .. ابتسامة السخرية»[167].

هذه الروح الساخرة ربما لا تبتز منك الابتسامة لأنها ليست السخرية العبثية التي تنشد الإضحاك، ولكنها السخرية الهادفة التي توغل في عمق وتحمل بين طياتها الفكرة المقصودة، وتبعث في نفسك الرثاء، وتدرك من مرارتها عمق الشكوى التي يئن منها الكاتب، والآراء التي يريد أن يصدرها إليك.

سخرية لا تقوم على المتناقضات الظاهرة التي تثير الضحك، ولكن على خلط العلاقات التي تثير التأمل، فالحمار يغني، ويطرب أمثاله، وغناؤه موسيقا يجهلها الناس، ولو ترجم نهيقه لكان منافساً لأعظم ما أنتج الإنسان في عالمي الفنون والآداب، ووصفه بالغباء لإيغال أحد الحمير السابقين في الفلسفة فانشغل عن واجباته، ويكتشف الحمار أن أبهة بعض الناس زور وخداع، ويدرك من أسرار الطبيعة وتذوق الجمال فيها ما لا يدركه البشر......

وهي صور من السخرية لا تقصد لذاتها، ولكنها تحمل في أعماقها نقداً اجتماعياً، وتعريضاً بالنقص البشري، ويهدف من خلالها إلى التربية والتوجيه ولكنه لا يقدم ذلك في شكل مواعظ ووصايا وهنا سر الجمال في سخريته. يقول: «إن الابتسام للحياة ليس دليل التفاؤل دائما، قد يكون دليل السخرية، ودليل الاذعان بالواقع»[168].

8 – لغة الكاتب:

يعجب كل من تحدث عن حمزة بمعجمه اللغوي، وثروته من الألفاظ المنتقاة «ورصيده من المفردات اللغوية رصيد ضخم – وهذه السمة – كما يرى النفسانيون – دليل على الألمعية والذكاء.. ولعل قلة من الكتاب اليوم هم الذين يحرصون على مثل هذا التعبير»[169].

هذه الثروة جاءت نتيجة جهد واطلاع لحوحين، عايش بهما التراث، واختزن من مادته الكثير، مما مكنه من القدرة على نثر كنانته، واختيار اللفظ المناسب ووضعه في موضعه، ولهذا جاءت تعبيراته دقيقة، تصيب الهدف، ونأت عن المبتذل أو اللفظ القريب المتداول «حيث تتم عملية انتقاء لغوية لأحسن عناصر اللغة من أجل تمثيل غرض جمالي، والانتقاء يتم من المخزون اللغوي، الذي هو موروث حضاري تمثله داخل ذاكرته»[170].

وكلما كان هذا المخزون غنياً وثرياً استطاع الكاتب أو الشاعر إتقان

عملية الانتقاء والإجادة فيها، حتى لقد احتجت أن أراجع المعجم للوقوف على جمع «وعور» حتى وجدتها، وعن معنى «حبق» فوجدت لها معنيين وقد استعملها مرة في كل معنى واستعمل «رضاء كلينا» وهو أبلغ من رضا كلينا، لأن الرضاء بمعنى المراضاة مصدر راضى وهو يقتضي وقوع الفعل من الطرفين وقوله «لا نجد بين كل ألف من الناس مثل» فيه رائحة الحديث النبوي «الناس كإبل مائة لا تجد فيها راحلة» يقول عزيز ضياء في أسلوب حمزة: «وتمعّن مستوى الأستاذية في اللغة، نحواً وصرفاً ومفردات، وقدرة على أداء المعنى، وانتقاء الألفاظ التي يراعى فيها دقة الجرس الموسيقي في اللفظ بالنسبة للجملة»[171].

بينما يقول عبدالجبار: «ويختار اللفظة لدقتها في تأدية المعنى أكثر مما يختارها لجرسها وموسيقاها»[172] ويخيل إليّ أن الرجلين يردّ على الآخر بطريقة غير مباشرة ولا نستطيع التأكد من السابق ؟ لأن كتابتهما في عام 1977، ولكني أرجح تقدم ضياء لأن كتابته كانت في «مارس» وهو في الربع الأول من العام، وأرى أن كليهما مصيب في رأيه، فمن يدقق قراءة حمزة شحاتة.. يجده يحرص على الأمرين: دقة الاختيار المؤدي للمعنى، واختيار اللفظة التي تحقق له موسيقا وانسجاما في الجرس.

وما أحسن ما قال أبو مدين «والذين يدركون ببصائرهم مدلولات الألفاظ حراص على الالتزام بما يقولون، لا لأنهم يخشون أن يحسب عليهم نقص وإخلال، ويقام جدل وخصام، وإنما لأنهم يقدرون الدقة من وعيهم وحرصهم، لأنهم يحترمون أنفسهم، فيلزمونها بالأدق والأصوب»[173].

والمقالات محكمة العبارة، قوية البناء، متينة التركيب، متساوقة، تخلو من الضعف أو الركاكة.. لا تحس فيها بارتفاع وانخفاض، أو بنبو ونشاز، فيها سلاسة وتآلف، ولم يخطئ عبدالجبار حين لمح «فيه أثراً من آثار ابن المقفع أو الجاحظ أو غيرهما من كتاب العربية»[174].

ومع ذلك لم تخل ألفاظه من بعض السقطات اللغوية، ومن ذلك:

– ص 29 : صدفة، ولبست في المعاجم، والصواب مصادفة.

– ص 30 : قام على رجليه الأماميتن، وليس هذا قياماً فالقيام على الخلفيتين والصواب على الأرجح «نكس».

– ص 32 : أكثر من جمع حيوان على حيوانات، والمقام في أكثرها للمفرد.

– ص 37 : استعمل مثابة بمعنى منزلة والمثابة: الجزاء، ومكان الرجوع.

– ص 37 : «على وشك» استعملها مرتين والأرجح بضم فسكون وتحريك الشين لغة رديئة وفي المنير: منع بعضهم مجيئه من الثلاثي.

– ص 34: «عن كثب» والصواب: من كثب، وفي الحديث: إذا **كثبوكم فارموهم** بالنبل من كثب[175] وقال الشاعر[176]:

رَمَتْ مِنْ كَثَبٍ قَلْبِي   وَلَمْ تَرْمِ بِكُثَّابِ[177]

والله الموفق،،،



الهوامش والإحالات

1) انظر: د/ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي 1405، وعبدالله عبدالجبار مقدمة حمار حمزة شحاتة، دار المريخ، الرياض 1977، وعبدالفتاح أبومدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره، نادي جدة 1418.

2) د/ طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه ص (85) دار المعارف بمصر 1971/1.

3) السابق ص (59).

4) السابق ص (87).

5) حمزة شحاتة، ظلمه عصره ص (69).

6) الخطيئة والتكفير ص (167) وحمزة ظلمه عصره ص (8).

7) حمزة شحاتة، رفات عقل ص (12).

8) الخطيئة والتكفير ص (112).

9) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل ص (124) وما بعدها.

10) مع أبي العلاء في سجنه ص (68).

11) محمد صالح باخطمة، الأربعاء، ملحق المدينة 1427/2/22 أحداث في حياة حمزة شحاتة.

12) كتابه الخطيئة والتكفير، ص (209).

13) إبراهيم الفلالي، المرصاد 95/1 نادي الرياض الأدبي 1400.

14) حمزة شحاتة مقدمة شعراء الحجاز لعبدالسلام الساسي ص (3) نادي الطائف الأدبي 1402.

15) المرصاد 137/2.

16) السابق 142/2هـ (1).

17) مع أبي العلاء في سجنه ص (65).

18) السابق ص (88).

19) السابق ص (30) بتصرف.

20) السابق ص (41).

21) حمزة شحاتة، حمار حمزة شحاتة ص (32) دار المريخ، الرياض 1977.

22) الخطيئة والتكفير ص (248).

23) حمزة شحاتة، رفات عقل (137).

24) الخطيئة والتكفير ص (197).

25) حمار حمزة ص (24).

26) مقدمة حمار حمزة ص (14).

27) انظر: عيسى الناعوري أدب المهجر ص (99-103) دار المعارف بمصر 1977.

28) حمار حمزة ص (24).

29) منصور الحازمي، معجم المصادر الصحفية، صحيفة صوت الحجاز، ص (133).

30) حمار حمزة ص (92).

31) توفيق الحكيم، حمار الحكيم ص (4) المطبعة النموذجية، مصر، د ت.

32) شاعر إسباني (1881-1958) انتقل إلى بويرتوريكو وكوبا ثم الولايات المتحدة، ونال جائزة نوبل سنة (1956) اشتهر بكتابه المشار إليه.. انظر الموسوعة العربية الميسرة 771/1 واسمه فيها «خيمينث، خوان رامون».

33) مقدمة حمار حمزة ص (5).

34) توفيق الحكيم، حماري ومؤتمر الصلح، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973/1.

35) حمار حمزة ص (35).

36) السابق ص (36).

37) حمار الحكيم ص (137).

38) السابق ص (165).

39) السابق ص (166).

40) حمار حمزة ص (31).

41) السابق ص (28).

42) السابق ص (31).

43) السابق ص (35).

44) السابق ص (32).

45) السابق ص (31) ص (36).

46) السابق ص (35).

47) السابق ص (33).

48) مقدمة حمار حمزة ص (5).

49) حمار حمزة ص (25).

50) السابق ص (32).

51) السابق ص (30).

52) السابق ص (31).

53) السابق ص (37).

54) السابق ص (33).

55) السابق ص (29).

56) السابق ص (28).

57) الزمخشري، الكشاف 234/3 دار الفكر بيروت، د. ت والقرطبي، الجامع لأحكام القرآن 71/1 دار الفكر بيروت د. ت.

58) حمار حمزة ص (32).

59) السابق ص (28).

60) السابق ص (32).

61) السابق ص (35).

62) السابق ص (31).

63) الجامع لأحكام القرآن 72/14.

64) السابق 72/14.

65) حمار حمزة ص (30).

66) الجامع لأحكام القرآن 72/14.

67) حمار حمزة ص (37).

68) السابق ص (35).

69) السابق ص (30).

70) السابق ص (56).

71) السابق ص (28).

72) السابق ص (28).

73) السابق ص (29).

74) السابق ص (29).

75) السابق ص (28).

76) السابق ص (28).

77) السابق ص (37).

78) السابق ص (29).

79) السابق ص (28).

80) السابق ص (29).

81) السابق ص (29).

82) السابق ص (28).



83) السابق ص (32).

84) المتنبي، ديوانه بشرح العكبري 13/125/4 دار المعرفة، بيروت 1397.

85) زهير، ديوانه بسرح ثعلب ص (30) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1384.

86) حمار حمزة ص (29).

87) حمزة ظلمه عصره ص (37).

88) حمار حمزة ص (28).

89) السابق ص (29).

90) السابق ص (30).

91) السابق ص (33).

92) حمزة شحاتة، ديوانه ص (165) سنة 1408.

93) ديوانه ص (70).

94) حمار حمزة ص (28).

95) السابق ص (30).

96) السابق ص (36).

97) السابق ص (37).

98) السابق ص (28).

99) ديوان الأبيوردي 55/2 ت/ عمر الأسعد، مجمع اللغة العربية بدمشق 1394.

100) حمار حمزة ص (36).

101) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين ص (127) تهامة، جدة 1400.

102) حمزة شحاتة، رفات عقل ص (96) تهامة، جدة 1400 وطبعة نادي جدة 1427/2.

103) رفات عقل ص (99).

104) حمار حمزة ص (22).

105) إلى ابنتي شيرين ص (104).

106) ديوان حمزة ص (21).

107) الخطيئة والتكفير ص (233).

108) السابق ص (236).

109) حمزة ظلمه عصره ص (102).

110) ديوانه ص (166).

111) حمار حمزة ص (36-37).

112) حمار حمزة ص (52).

113) حمار حمزة ص (33).

114) السابق ص (35).

115) السابق ص (33).

116) السابق ص (35).

117) السابق ص (35).

118) السابق ص (35).

119) حمزة ظلمه عصره ص (62).

120) حمار حمزة ص (32).

121) السابق ص (38).

122) السابق ص (30).

123) السابق ص (34).

124) السابق ص (37).

125) حمزة ظلمه عصره ص (63).

126) حمار حمزة ص (36).

127) السابق ص (28).

128) للسابق ص (32).

129) السابق ص (35).

130) السابق ص (31).

131) السابق ص (28).

132) انظر السابق ص (31).

133) السابق ص (31).

134) السابق ص (36).

135) السابق ص (36).

136) ديوانه 18/256/4.

137) الخطيئة والتكفير، ص (108).

138) حمار حمزة، ص (30).

139) حمزة ظلمه عصره، ص (74).

140) الخطيئة والتكفير، ص (198).

141) حمار حمزة ص (31).

142) رفات عقل، ص (32).

143) حمزة شحاتة، مقدمة كتاب شعراء الحجاز، ص (13) نادي الطائف الأدبي 1402.

144) حمار حمزة ص (36).

145) السابق ص (31).

146) حمزة ظلمه عصره ص (64).

147) حمار حمزة ص (31).

148) السابق ص (33).

149) السابق ص (33).

150) السابق ص (33).

151) السابق ص (35).

152) السابق ص (36).

153) السابق ص (30).

154) الخطيئة والتكفير ص (261).

155) السابق، ص (200).

156) حمزة ظلمه عصره ص (123).

157) مقدمة حمار حمزة ص (5).

158) علي الشدوي، جماليات العجيب والغريب ص (107) نادي جدة 1424.

159) السابق ص (107).

160) مقدمة حمار حمزة ص (6).

161) حمار حمزة ص (25).

162) السابق ص (32).

163) رفات عقل، ص (118).

164) عزيز ضياء مقدمة ديوان حمزة ص (13).

165) معجم الصدر الصحفية/ صحيفة صوت الحجاز، ص (133).

166) بكري شيخ أمين مقدمة ديوان حمزة ص (16).

167) حمزة ظلمه عصره ص (16).

168) رفات عقل، ص (146).

169) عبدالله عبد الجبار، مقدمة حمار حمزة ص (16).

170) د/ عبدالله الغذامي، الموقف من الحداثة ص (103).

171) حمزة ظلمه عصره ص (15).

172) مقدمة حمار حمزة ص (16).

173) حمزة ظلمه عصره ص (20).

174) مقدمة حمار حمزة ص (16).

175) ابن منظور، لسان العرب «كثب» دار صادر بيروت د. ت.

176) ابن فارس، مقاييس اللغة «كثب» ت/ عبدالسلام هارون.

177) الكتاب: السهم لا نصل له ولا ريش.



المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم.

2) إبراهيم الفلالي، المرصاد، نادي الرياض الأدبي 1402.

3) الأبيوردي، محمد بن أحمد ت (507) تحقيق / عمر الأسعد، مجمع اللغة العربية بدمشق 1394/1.

4) بكري شيخ أمين (الدكتور) مقدمة ديوان حمزة شحاتة، دار الأصفهاني 408.

5) توفيق الحكيم، حمار الحكيم، المطبعة النموذجية، د. ت.

6) توفيق الحكيم، حماري ومؤتمر الصلح، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973.

7) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، تهامة، جدة 1400.

8) حمزة شحاتة، حمار حمزة شحاتة، دار المريخ، الرياض 1397.

9) حمزة شحاتة، ديوانه، دار الأصفهاني بجدة 1408/1.

10) حمزة شحاتة، رفات عقل، تهامة، جدة 1400 وطبعة نادي جدة 1427/2.

11) حمزة شحاتة، مقدمة كتاب شعراء الحجاز، نادي الطائف الأدبي 1402.

12) الزمخشري، جار الله ت (538) الكشاف، دار الفكر بيروت 1397/1.

13) زهير بن أبي سلمى، ديوانه، بشرح ثعلب، الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة 1384.

14) طه حسين (الدكتور) مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف بمصر 1971.

15) عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة، ظلمه عصره، نادي جدة الأدبي 1418.

16) عبدالله عبدالجبار، مقدمة كتاب حمزة شحاتة، دار المريخ 1397.

17) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي 1405.

18) عبدالله الغذامي، الموقف من الحداثة، مطابع البلاد، جدة 1407.

19) عزيز ضياء، مقدمة ديوان حمزة شحاتة، دار الأصفهاني بجدة 1408/1.

20) علي الشدوي، جماليات العجيب والغريب، نادي جدة الأدبي 1424.

21) عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف بمصر 1977.

22) ابن فارس ت (395) مقاييس اللغة، تحقيق/ عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت 1411.

23) القرطبي، محمد بن أحمد ت (671) الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر د. ت.

24) المتنبي، أحمد بن الحسين ت (354) بشرح العكبري، دار المعرفة بيروت 1397.

25) محمد صالح باخطمة، أحداث في حياة حمزة شحاتة، صحيفة المدينة، ملحق الأربعاء 22 صفر 1427.

26) منصور الحازمي (الدكتور)، معجم المصادر الصحفية/ صحيفة صوت الحجاز، المفردات للطباعة، الرياض 1426.

27) ابن منظور، محمد بن مكرم ت (711) لسان العرب، دار صادر، بيروت د. ت.

28) الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت 1406.



«إنّي كنت كالجندي الذي قضى أيامه ولياليه في التدريب والاستعداد لمعركة؛ لم يقدر له أن يخوضها.. من أنا؟!... لم أجد في حياتي كلها ما يعينني على أن أعرف من أنا ؟! نعم ويمزيد من المرارة، والخجل، والحيرة، والضياع.. من أنا؟!»[1].

حمزة شحاتة

1 – تمهيد:

حمارية حمزة شحاتة (1328-1392هـ) نص مقالي – سردي؛ إذ تكمن مقسرديته في قسمين: **أولاً: من خلال استخدامه لأسلوب المقالة الأدبية الساخرة** في حديثه المباشر عن الحمار والإنسان في القسم الأول من نصه. **وثانياً: من خلال استخدامه لأسلوب السرد في الرحلة المتخيلة إلى الطبيعة** في القسم الثاني منه[2]. يضاف إلى هذين الاستخدامين إيراده لبعض الحكايات القصيرة جداً عن الحمار والإنسان معاً في سياق الحكي داخل الحكي، على طريقة الإطناب.

ولا يختلف حمزة شحاته في حماريته (مقسرديته) هذه عن غيره من الكتاب الذين كتبوا عن الحمار من منظور ثقافي مغاير، وبأسلوب المفارقة بين المتناقضات؛ فتشكلت شخصية الحمار إبداعياً من خلال صورتين ثقافيتين متناقضتين: الأولى: تتمثل في الصورة الثقافية الجمعية الواقعية الشائعة بين الناس عن الحمار الذي يمثل أدنى مستويات الحيوان، بصفته مثالاً للغباء ورمزاً للبلادة. والثانية: تتمثل في الصورة الثقافية الإبداعية المجازية التي تجعل الحمار ملكاً للحيوانات، وهو يتربع على قمة الذكاء والحكمة والفلسفة، وأنه يتفوق على الإنسان الذي يركبه بدرجات؛ أقلها أن جهل من يركبه مركب، وجهل الحمار المركوب بسيط، كما يقول توفيق الحكيم[3].

نبدأ بحمار جحا الحمار العزيز الأليف الوديع الصبور الذي يعد - من منظور صاحبه - أهم من أي إنسان في عصره، بما في ذلك، زوجه اللئيمة وابنه الأحمق. فقد كان جحا المتحامق يحاور حماره، ويهمس في أذنه سخرياته اللاذعة.. فينتقد بها حماقات الناس وعيوبهم المستشرية في الاجتماع والسياسة والاقتصاد والتاريخ والثقافة... وبذلك «ارتقى به حتى جعل منه صديقاً، أو شبه صديق»[4]؛ لأنه أذكى وأحكم وأكرم من كثير من الناس المفرغين من إنسانيتهم ووعيهم آنذاك.

وقد كتبت الفرنسية الكونتس دي سيجور كتاب: «خواطر حمار»، لتكشف فيه على لسان الحمار «كديشون» عن الكثير من الحكم والفلسفة التي اتصف بها هذا الحيوان الأليف المحبوب المثقف ثقافة عالية في رحلة معاناته من حمق الإنسان وغدره وقسوته وعدم إنصافه في حكمه على الحمير وغيرها، مؤكدة في نهاية كتابها مسألة وعظية مهمة، خلاصتها: «أنّ كل حمار له كسائر الحمير قلب يحب به سادته ومن أحسن إليه، ويتألم به مما يجد من سوء المعاملة، وأن له إرادة تحمله على إحسان جزاء المحسن والانتقام ممن أساء»[5].

أما توفيق الحكيم، فهو أبرز من كتب في ثقافتنا العربية الحديثة عن الحمار المثقف المحاور بثقافة عالية على الرغم من صمته ومن أهم ما كتب كتابا «حمار الحكيم»، و«حماري قال لي». بيّن في الأول (حمار الحكيم) أن الجحش الصغير الذي تورط في شرائه، يبدو - من خلال صمته، واعتزازه بنفسه - جحشاً حكيماً فيلسوفاً؛ فسماه «الفيلسوف»[6]، يضاف إلى ذلك أنّ هذا الجحش المتواضع جداً في حجمه، كان أكثر إنسانية من الإنسان المتجبّر الذي يعتدي وحده من بين الكائنات الحية على أخيه الإنسان باسم «المجد والفَخَار»[7]. لهذا كله تميز هذا الجحش «الحقير» على الكثير من زعماء البشر المغرورين، يقول: «إن هذا الشيء الحقير الذي سميناه جحشنا هو في نظر «الحقيقة العليا» مخلوق يثير الاحترام.. في حين أن كثيراً ممن سميناهم

زعماء وعظماء فركبوه، ولم يبصروا الغرور وهو يركب رؤوسهم، هم في نظر «الحقيقة العليا» مخلوقات تثير السخرية»[8].

على غرار الفكرة السابقة أكد الحكيم في كتابه الآخر «حماري قال لي» «أهمية الحمار المثقف، وتميزه، فعدّه كائناً مقدساً، كما كان «الجُعْران» [الجُعَل] عند المصريين القدماء[9]، وأكد تسميته فيلسوفاً لصمته وارتفاعه عن بحر السخف الإنساني[10]، ومن ثم رأى أنّ هذا الحمار يمثل مصدر إلهام وإبداع في حياته كلها، مما جعله يحتفي به، ويعنون باسمه عناوين كتبه ومقالاته، يقول: «أي حمار من تلك الحمير التي أعرف أو لا أعرف هو لي صديق... أحبه وأحدِب عليه، وأفهم ما يجول في خاطره.. وأنظر إلى عينيه وأصغي إليه، فيخيل إليّ أنّ صمته الطويل قد انفرج عن حديث مؤنس، يدلي به إليّ، وأسئلة طريفة يلقيها عليّ...»[11].

وقد ظهر حمار الحكيم في منام أحمد رضا حوحو بعد أن قرأ «حماري قال لي»، فكتب كتابه «مع حمار الحكيم»، وهو كتاب يضم عدداً من المقالات الحوارية التي تنتقد الأوضاع في الجزائر على طريقة الحكيم في انتقاده للأوضاع في مصر.

يشير حوحو إلى أن أهم ميزة للحمار تكمن في أنه «يرى الأشياء بمنظاره الخاص، يراها على طبيعتها عارية من مؤثرات الأعراف والعادات، والخوف والطمع، لا تؤثر فيه الرغبة ولا الرهبة، فنظرة هذا الحمار إلى الحياة نظرة صائبة، وحكمه لها أو عليها حكم صادق، وتعبيره عنها تعبير صحيح. والمجتمع الإنساني مجتمع فاسد تسيره الأعراف والعادات، ويتحكم فيه الخوف والطمع، وتؤثر فيه الرغبة والرهبة، ونشأت عن ذلك هذه الرذائل التي عكرت صفوه، وهي الأنانية والكذب والطمع والنفاق والغدر والخيانة، فأصبحت هذه الرذائل دستوره»[12] الذي أفسد الطبيعة الإنسانية مما يبرر إنسانية الحمار في موازاة وحشية الإنسان ودناءته.

وإذا تتبعنا صور الحمار في كثير من الكتابات الأدبية والثقافية

وقصص الأطفال – وهي كثيرة كثرة لافتة[13] – لانتهينا منها كلها إلى تأكيد ثقافة الفكرة الرئيسة السابقة في الكتابة والإبداع، وهي أن الحمار أهم من الإنسان وأنظف، وأن بإمكانه أن يحمل الكثير من الدلالات الساخرة والنقد الاجتماعي والسياسي والثقافي، مما يريح الكتّاب الساخرين – المعانين من فساد الواقع الإنساني وتشرذمه – من مسألة الأسلوب المباشر في الكتابة، فيكون القناع الثقافي الإبداعي الحماري أكثر إبداعاً في الرؤى والجماليات خلال إيصال المعنى العميق إلى المتلقي الذي يتفاعل مع جماليات المفارقة والسخرية والإضحاك في الكتابة على وجه العموم، أكثر مما يتفاعل مع المباشر والعادي منها.

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تأثر حمزة شحاته في مقسرديته عن الحمار بهؤلاء وبغيرهم من الساخرين والفلاسفة الظرفاء، أمثال: برنارد شو، والجاحظ، وابن المقفع، وأبي العلاء المعري، وميخائيل نعيمة... فهو قد ارتضى أن تكون كتابته خليطاً من الأدب الساخر والفلسفة الثقافية الشاملة[14]، ومن الطراز الثقافي «اللامنتمي» على حد تعبيره، خاصة أنه قرأ كل شيء وصل إلى يديه، وتأثر بكل ما كان له صدى في نفسه وفكره على حد تعبيره[15] ثقافياً، وإبداعياً، وفكرياً.

إنّ نص «حمار» أحد نصوص «حَنفشعيات» «هول الليل». و«هول الليل» هو أحد الأسماء المستعارة لحمزة شحاته[16]. وهو اسم ينطوي على الخوف والجفوة والأذى[17]، فقد عرّف «هول الليل» نفسه قائلاً: «أنا وحيد مظلم النفس، أنطوي منها على ما يشبه القبر العميق المهدم، وفيّ ميل إلى الصمت، الصمت الطويل، ولو اخترت لكنت أبكم، وكل ما يهمني أن أسمع وأرى، وفيّ ميل إلى الأذى ككل الناس، ولكني أمقت الشر وأعافه، وأذاي من نوع الفكاهة والسخر»[18].

أما «حنفشعيات» هول الليل، فهي – كما يقول – تسمية «منحوتة نحتاً ديمقراطياً من كلمتي حنفي وشافعي، وتقال لمن يخلط بين المتناقضات»، ومن

ثمّ فهي نوع من الأدب الديمقراطي غير التقليدي الذي لا يضيره أن تنقص أسلوبه المتانة ولغته الجزالة، مادام الهدف أن يفهمه العامة، لا القلة من الخاصة[19].

هكذا يشكل ثلاثي «الحمار» و«هول الليل» (حمزة شحاته) و«الحنفشعيات» بنية إبداعية ثقافية حديثة تتحكم في الرؤى والدلالات التي يمكن أن ينتجها هذا النص الثقافي المهم من خلال التركيز على شخصية الحمار لإدانة الإنسان وتحقيره، وعلى نفسية «هول الليل» لإدانة المباشر والواضح في شخصية حمزة شحاته، وعلى «الحنفشعيات» في سياق لغوي جديد، عماده اللغة الوسطى الدارجة في الصحافة؛ لإدانة الخطاب اللغوي التقليدي ذي الدكتاتورية اللغوية المعيارية الكلاسيكية.

2 – لم الحيوان؟

يكشف حمزة شحاته في نصه عن ضرورة الاهتمام بالحيوانات التي عاشت مع الإنسان؛ تخدمه وترافقه في السراء والضراء دون تكاليف أو قيود. ويعدّ الحمار الأولى من غيره بالرعاية والاهتمام؛ لأنه الأكثر ملازمة وتفانياً وجلداً في خدمة الإنسان، من هنا أفرط حمزة شحاته – على حد تعبيره – في الحنان على الحيوان الذي شاطر الإنسان معيشته، فتكونت بينهما قرابة «معقولة»، حافظ عليها الحيوان، وتنكر لها الإنسان دوماً. ثم عدّ هذا الحيوان، وهو في خدمته للإنسان، جندياً مجهولاً، ينبغي تقديره بل تقديسه كما يقدّس المجاهدون، يقول: «لو ذهبنا نزن الحقائق وزنا فلسفياً مجرداً؛ لرأينا أن كل حمار وكل فرس، وكل جمل.. وكل كلب، قد أسدى إلى الإنسانية يداً بيضاء، يجب ألا يقل تقديرها وتقديسها عن تقديرنا المجاهدين في هذا السبيل.. ألم تكن رفيقة الإنسان وعونه في سلمه وحربه، وهدمه وبنائه، وحلّه وترحاله؟ ألم يكن منها حارسه اليقظ، ومركبه الأمين، وأنيسه المخلص؟!»[20].

كذلك، تبدو أهمية الحيوان – في تصوره – ماثلة في كونه جزءاً حيوياً

لأن الإنسان لا يقف حتى في مواجهة الموت.. وإنما يسير نحوه ولا يقف لينتظره»، وأنه لم يكن تشاؤمياً سوداوياً بل إن روحه المرحة وحبه للنكتة وخفة ظله تمثلت في سخريته وتلاعبه بالألفاظ وعشقه للموسيقى والطرب.

وعرفنا أيضاً الكثير من ملامح أعماله من خلال الأوراق القيمة التي قدّمت في هذا الملتقى...

واليوم ونحن نختتم احتفاليتنا بهذا الرمز المتعدد الأوجه، نتساءل في داخل أنفسنا: لو أن حمزة شحاتة كان بيننا الآن، هل سيكون راضياً سعيداً بما فعلناه به وبفكره وحياته؟ هل كان سيناشدنا أن نتركه وشأنه كما فعل مع شيرين ورسائله فيقول بلغة مازحة جادة: هل أنا عملت لكم حاجة؟ هل أنا نهرو؟ أو تولستوي؟ أو نابليون؟ أما جُنان بصحيح! دي حاجات هايفة ما تجيب كيلو فستق.. ملتقى إيه وخيص إيه وليه؟ انتوا عاوزين إني أصبح نكتة القرنين العشرين واللي بعده؟ إن هذا أخطر تهديد واجهته، ويمكن أن أواجهه في حياتي وأعتقد أنها دسيسة ضدي، لتحطيم أعصابي، كده لله في لله أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، عليكم ...، يا هو يا عالم، أتوب والله أتوب، بس اعتقوني من حكاية النقد دي، الله يعتق رقبتكم من النقد والنار إحنا في إيه ولا في إيه؟ مش كفاية اللي أنا فيه.. ليه تخلوني مسخرة على آخر الوقت؟ هي دي آخرة الصبر؟ حكمتك يارب.

أم كان حمزة شحاتة سيطأطئ رأسه تواضعاً ويقول:

«سأرفض كل ثناء عليّ لأني أعرف الناس بتجردي من مسوغات استحقاقه».

أم كان سيبتسم خجلاً ويتمتم:

«أكان ضرورياً أن تضفوا عليّ كل هذا التقدير لأزداد خجلاً منكم ومن نفسي! إنها طريقة مدسوسة لتعذيبي والا إيه؟».

أم تراه كان سيعنفنا على تجرؤنا عليه قائلاً:

أقول لكم الحق.. التفكير في نقد نصوصي، بلاهة، إن لم يكن انحرافاً في التفكير.

هل كان سيتركنا ويمشي على عجل من الشهرة لأنها «كالخطيئة.. تطارد الإنسان.. وأحياناً تخنقه».

أم أنه كان سيدعي اللبس في الأمر فينظر إلينا وكأن الأمر لا يعنيه قائلاً: «لشد ما كان يسعدني.. ولكن.. لست أنا يا سيدي المقصود بهذا الكلام».

انا شخصياً اكاد أجزم أن حمزة شحاتة كان يعرف جيداً أن هذا اليوم آت لا محال، وقد أعد عدته لنا في اربعة أبيات بليغة تعمل عمل القنابل من قصيدة (تأملات 160)، وسيرفع رأسه عالياً ويقول:

رعت الجماعةُ بعد غيِّ رُشدها ... فطوى الجحودُ المَدُّ فضل الرائد
قالوا: اعتزلت الناس، قلت: مخافة ... مما يُحركُ فيَّ سوء مقاصدي
لما دفنتُ مطامعي وأمنِتُها ... ذاعتْ وفاض بها الخيالُ محامدي
كالحيِّ عاش مضيَّعاً في قومه ... وقضى، فأمطر بالثناء الخالد

يا سيدي.. هل وفيناك حقك؟ أكاد أسمعك تقول:

إن ما يمكن أن اكونه وماذا ينبغي أن اكونه شيء، وماذا كنت في آخر جولة، شيء آخر هو الذي يبدأ منه القول وينتهي إليه.. النهاية هي التي تعطي البداية أو تسلبها معناها».

اليوم ونحن نقف على خط النهاية لحياة وإنتاج هذا المفكر الفذ، فإننا نعرف قيمته ومقداره وقلقه ومعاناته، فلا يسعنا إلا أن نمتلئ فخراً به ونتمنى أن نُدرجه في مناهجنا الدراسية وفي منتدياتنا الثقافية وفي وسائلنا الإعلامية حتى نضعه في مكانه اللائق به في سياقنا الثقافي، وحتى يعرف أبناؤنا وبناتُنا حين يسألهم أحد عن رموزهم الأدبية أن هنالك مفكراً عظيماً من بلادهم يشاركهم الأرض والإحساس والتجربة.

اليوم ونحن نقف على خط نهاية ملتقانا هذا، فنحن ندرك جيداً أن هذه هي البداية لمشوار قراءة حمزة شحاتة، فالمستقبل القريب والبعيد سيحتفي به بالدراسة والتمحيص وإعادة القراءة، وسيكتشف أن الرؤية الفلسفية لحمزة شحاتة هي رؤية متفردة وجديرة بالبحث والتأمل، فهو مادة معطاءة قابلة للتشكيل على نحو ما وصف هو الحياة قائلاً:

«إن الحياة لا تُدار لحسابنا

وليست متجراً نأخذ منه ما نريد.. كل شيء نتطلبه فيها عبارة عن خام. أو كتلة من الشوائب، لابد منها بالعمل والاتفاق حتى نستخلص منها ما نريد (191 شبرين).

كل عام وهذا الملتقى ومن فيه التقى بألف خير..



من تكوين جماليات الطبيعة المحبوبة الملهمة للقريحة الإنسانية المبدعة، والمربية لملكاتها الفكرية، ومشاعرها النفسية!!

إذاً، في هذا الجو الثقافي النفسي ذي الإيقاع الفلسفي التصوفي تتجلى خصوصية التغزل بشخصية الحمار والاحتفاء بأفعاله، مما ينتج نصاً ثقافياً متجدداً في رؤاه، مسكوناً بالدلالات العميقة المؤنسنة لمثالية الحمار، في مقابل رسم صورة مشوهة للإنسان، وتجريده من كل الجماليات الإنسانية في حياته المعيشية التي غدت مطحونة برحا ممارساته الفاسدة!!

3 - مثالية الحمار:

يرسم حمزة شحاته ملامح شخصية الحمار الحيوانية في لوحة تشكيلية لغوية مثالية متكئاً في رسم ملامح هذه اللوحة على الإكثار من استخدام أسماء التفضيل؛ الأقدر من غيرها على المبالغة في إظهار مثالية الحمار وتميزه عن بقية الحيوانات!!

في البدء أن الله - جلّ مقامه - خلق الحمار؛ ليكون خير الحيوانات كلّها، ومن ثمّ فهو أكثرها شبهاً بالإنسان الكامل (الإنسان المثال) من الناحيتين الخلقية والنفسية، مع المباعدة بينهما في الخلقة والإدراك واستخدام الفكر والتصرف بالإرادة، وهذه المباعدة الضرورية بينهما لا تعيب الحمار، وإنما تميزه، وتحسن من صورته.

بعد هذا الخلق المثالي، يغدو الحمار من أنشط الدواب، وأقدرها على احتمال المكاره، وأكثرها طيبة، وأوسعها حيلة، وأنه يحسن أداء واجباته في الحياة، بحيث لا يؤدي مثلها إلا القليل جداً من الحيوان والإنسان.

أما عن علاقة الحمار بالطبيعة التي مجدها حمزة شحاته، وعدها مصدر الشاعرية الفياضة في الوجود، وربط بينها وبين الحيوانات بعرى وثيقة... فهي علاقة حميمة وجوهرية؛ وذلك انطلاقاً من ثقافة كون هذا

الحمار «أكثر الحيوانات فرحاً بالطبيعة، وشعوراً بمفاتنها، ووحيها الصامت. وهذا دليل شاعرية عميقة ناضجة فياضة»[21] يمتلكها الحمار المثقف المبدع، ولا يمتلكها الإنسان على الرغم من ادعائه الثقافة وسخريته السوداء من الحمار.

في ضوء هذا التصور الثقافي المثالي الشاعري في توصيف تميز شخصية الحمار على سائر المخلوقات الحيوانية والإنسانية أيضاً، يؤكد حمزة شحاته للمتلقي الباحث عن جماليات الحقيقة، بل يقنعه بضرورة مشروعية احترام الحمار الأجدر بالاهتمام والتقدير من غيره، وخاصة من بني آدم المغرورين.

لكنّ مأساة الحمار المنكوب تكمن في أنه لم يلق من الإنسان سوى الاستلاب والاضطهاد؛ فكان «أخسر الأحياء صفقة مع الإنسان، وأبينها ظلامة، وأوكسها نصيباً»[22]. من هنا يبدو هدف حمزة شحاته – على مستوى البنية الثقافية العميقة – واضحاً ومقصوداً وإشكالياً، مما جعل كتابته للوحات الثلاث المكثفة عن الحمار (حمار 1، 2، 3) في صحيفة صوت الحجاز[23] ذات غايات فلسفية ساخرة، القصد من ورائها أن يدافع بحكمة وفلسفة واضحة عن مثالية الحمار وتميزه، وفي الوقت نفسه يسخر من الإنسان، ويدين تصرفاته، ويعدّه مسئولاً مباشراً – بعد أن أفسد حياته الخاصة – عن إفساد حياة الحمير التي رافقته، وتشويه سمعتها الطيبة.

هكذا نجد أنفسنا من الناحية الثقافية أمام صورتين متناقضتين للحمار والإنسان: أولاهما: تعمد حمزة شحاته أن يعمق دلالات أسلوب أنسنة الحمار إلى حد تصنيمه تصنيماً إيجابياً، والثانية: تعمده أن يرسم صورة نقيضة للإنسان، يمكن توصيفها – على مستوى السخرية – في عنوان «بغلنة الإنسان»؛ لما بين الإنسان والبغل من تقاطع ومشابهة.

ومع ذلك، لم تخل مثالية الحمار، من إمكانية احتمال وجود خطيئة قديمة وقع بها أحد أجداده، فتسببت هذه الخطيئة غير المقصودة على أية

حال، في الإساءة إلى أجيال الحمير التالية؛ مما يفضي بنا إلى استحضار طريقة النموذج الغذامي المهم في قراءته لحمزة شحاته في كتابه «الخطيئة والتكفير»[24]. يقول حمزة شحاته: «ولعلّ حماراً من حمير التاريخ القديم، تمكنت منه الفلسفة، أو تمكن منه الضعف والخرف، ونشأ عن هذا إخلاله بواجباته المفروضة عليه إخلالاً يدل على الغباء والذهول حتى اشتهر أمره، وتنادر الناس ببلادته وغبائه، فكانت عثرة ينبذ بها كل حمار بعده...»[25].

فكما كانت خطيئة آدم ﷺ في الفردوس سبباً مباشراً في شقائه وشقاء أبنائه من بعده، من خلال تكفيرهم عن هذه الخطيئة غير المقصودة، بالعيش على الأرض التي اضطهدتهم، وفتنتهم، وأشعلت النزاعات بينهم؛ فإن الحمار - في بعض التأويلات - يكفّر هو الآخر عن خطيئة أحد أجداده الفلاسفة أو المخرفين، مع طرافة الجمع بين الفلسفة والتخريف.. لكن هذا التفسير وفق (الخطيئة والتكفير) في دائرة جماعة الحمير، يبقى تفسيراً محدوداً في مواجهة التفسير الأهم والأكثر منطقية، الذي يحمّل الإنسان المقهور الخاطئ مسئولية التجني على رفيق عمره الحمار، فكان الإنسان هو الرمز للشر المطلق بالنسبة للحمار، كما كان الشيطان الرمز المطلق في زرع الشر ونشره بين البشر!!

4 - أنسنة الحمار:

تعد صورة الحمار الإنسان شبه الكامل خلاصة الحالة الثقافية الشعورية العميقة لا المتخيلة التي سيطرت على حمزة شحاته، فجعلته يرى في شخصية الحمار بديلاً عن الإنسان في الحياة الحقيقية، ومن ثمّ يضفي عليه الكثير من الصفات الإنسانية التي تشخصه، وتجعله إنساناً دفاقاً بالأنسنة وجمالياتها التغزلية والعشقية، على حساب تجريد الإنسان الحقيقي من إنسانيته؛ لامتلائه بالتوحش والاستكبار فبالإضافة إلى الصفات المثالية التي اتصف بها الحمار عن بقية الحيوانات - كما لاحظنا

سابقاً – وهي تعد جزءاً من أنسنة الحمار على أية حال، فإنّ هناك فضائل أخرى ممتازة، وثابتة ، ولا تقترن بها الرذائل... تميز الحمار عن الإنسان، منها:

الجاذبية، والخفة، والأناقة، والوجاهة، والابتسامة الساحرة الفاتنة، والإنكار العميق للذات، والوفاء الذي يجب أن يكون مضرب الأمثال، والنظرات التي لا تخلو من معان تفيض منها العنوية، والديمقراطية التي تصرفه عن الخيلاء، وهو جم اللطف والتواضع، وفي حركاته حلاوة، ويندر ألا تكون أخلاقه وعاداته وميوله هادئة جداً، وهو على العموم طيب القلب، مؤدّب، لا يحتفظ في ذاكرته بالحوادث المؤلمة طويلاً؛ لذلك لا يحقد، ولا يحسد...!!

إن من يتأمل هذه الصفات المشبعة بالمثالية التي هي غيض من فيض من المعاني العميقة من خلال معنى المعنى – فيما لو تتبع كل صفة من هذه الصفات على حدة ومقارنتها بالصفة النقيضة عند الإنسان الحقيقي – سيدرك أنه أمام شخصية الحمار المثال الكامل، أي الحمار بصفته إنساناً مثالياً، إنساناً كاملاً، لا يمكن تفسير أنسنته وفق المنطق الشائع بين البشر؛ لذلك يشعرنا حمزة شحاته أنّ فهمنا لأبعاد هذه الأنسنة المثالية ينبغي أن يكون على أسس جمالية أو صوفية متجددة؛ أي ألا ننظر إليها على أنها تتوافر في الحمار من الناحية الفعلية أو الواقعية الظاهرة للعيان، أو الشائعة نمطياً بين الناس الذين يأخذون بالمظاهر لا بالجواهر؛ فنهيق الحمار ورفسه – وهما مما يكره الإنسان في الحمار على وجه التحديد – يمثلان خصوصية مهمة جداً تتحقق فيهما حرية الحمار الفعلية، فهو «ينهق لكي تصدر تأثراته بطريقته.. ويرفس لكي يحمي مصالحه»!![26].

كذلك، نجد على سبيل المثال، من الإيقاعات الصوفية أو الجمالية الغامضة في الحمار، وهي مما لا تفهم مباشرة؛ تصوير حمزة شحاته للجاذبية في الحمار بصفتها حالة صوفية غامضة على نحو: «لا يفسرها

تناسب جسمه، ولطف حجمه وفراهته، وما نظن أنّ مردها إلى شيء خفي وراء لحمه وجلده وشياته الظاهرة...»[27]. وإلى مثل هذا يذهب في وصف ابتسامة الحمار، فيعدها: «ابتسامة محجوبة يدركها، ويدرك موضع السحر والفتنة فيها كل من يعنيه من أمر الحمير ما عنانا»[28].

من جهة أخرى، لا يبدو أن صوت الحمار - على وجه التحديد - قد شكل مأزقاً لحمزة شحاته في سياق الآية الكريمة ﴿إن أنكر الأصوات لصوت الحمير﴾ (لقمان: 19)، فهو قد أيد الآية في حال مقارنة صوت الحمار بأصوات النعومة والاعتدال في سياق الجماليات التقليدية... أي أنه تحدث عن جماليات جديدة للأصوات؛ تجعل صوت الحمار - في ضوء المقاييس الجمالية العصرية التي تتنكر لجماليات النعومة والأنوثة التقليدية في الأصوات - في طليعة أصوات الموسيقيين الموهوبين؛ حيث يظهر الحمار أكثر طرباً وغناءً وإمتاعاً للحمير أو لغيرها، ومن ثمّ فهو الأقدر والأرق ذوقاً من الإنسان في هذا المجال[29] الصوتي الموسيقي.

ولا تقتصر جمالية نهيق الحمار على مقدرته العميقة العليا في الغناء والموسيقى، بل إنه يعدّ نهيقه شعراً يخلو من اللحن والغريب، ومن تقليد الألفاظ والمعاني ومسخها. ويشير إلى أنّ الحمار الرومانتيكي المجدد في نهيقه، لو استطاع أن يعبر عن الطبيعة بغير النهيق «لأضاف إلى تاريخ الآداب والفنون شيئاً جديداً، لا يقل جمالاً وتأثيراً عن أحسن ما يفاخر به الإنسان»[30] أي الشعر. لابدّ من أنّ الغاية من الإشادة بصوت الحمار تكمن في أن يتندر حمزة شحاته على معاصريه، ويسخر بأذواقهم، ويندد ببعض المطربين والمتشاعرين، كما يقول عبدالله عبدالجبار[31].

كذلك، نجد هذا، الحمار فناناً مبدعاً في الفكاهة العملية، والظرف الأصيل، وتقدير شخصية من يركبه.. وهنا تحديداً تتشكل السخرية العميقة من الإنسان المتصنع للوجاهة؛ وذلك عندما يشارك الحمار الفكه الظريف راكبه المعتد بنفسه ومظهره، في إخراج الريح المسموع، مما يشعر بوجود

تجاوب فني بين الراكب والمركوب، واتساع في الحرية والانسجام بينهما. طبعاً هذه سخرية من الإنسان المغرور الذي هو في حقيقته العميقة مجرد ريح كريهة!!

على أية حال، سنرى صورة أخرى للحمار أكثر إنسانية وأعمق وعياً، عندما نقرأه في سياق خصوصية حمار الراوي (حمزة شحاته) في نص القصة المكمل لنص المقالة في المقسردية.

وعلى العموم، فإنّ تجاوز حمزة شحاته لأية حدود جمالية للمبالغة الساخرة في تصويره لأنسنة الحمار أو مثاليته، لدليل واضح على أنّ رؤاه الثقافية المباشرة والعميقة من وراء هذا الاحتفاء الباهر بالحمار، تهدف في المحصلة إلى أن تحتقر فساد الإنسان وتسخر منه، ومن إبداعه وغروره، وهذا ما جعله - على مستوى الدلالة العميقة - يقارب بين الإنسان الفاسد والبغل المشبع بالشر والخشونة.

5 - بغلنة الإنسان:

في الوقت الذي جعل فيه حمزة شحاته الجمل - دون أن يتحدث عنه - منافساً للحمار في الطيبة، نجده يصور البغل حيواناً مكروهاً، لا يستحق الاهتمام والعطف؛ «لما فيه من الغلظة الواضحة، والميول المتشبعة بالشر والخشونة، ودلائل الجحود الشائعة في قسماته النافرة»[32].

هذه الصفات الموجودة في البغل نفسها موجودة في الإنسان الغليظ المشبع بالشر والخشونة والجحود... كما يتضح من أساليب تعامله مع الحمار أولاً، ومما يحدث بين الناس بعضهم مع بعض من البغضاء والحروب ثانياً. هذا التصور هو ما جعلنا نقارب بين صورتي البغل والإنسان في حمارية حمزة شحاته من خلال توصيف «بغلنة الإنسان».. فإن وصفنا في الثقافة الشعبية شخصاً ما بوصف الحمار على سبيل الشتيمة أو الصبر والجلد، فإن الوصف ذاته سيختلف كثيراً عندما نصف الشخص نفسه بصفة البغل!!

فمن خلال صورة الحمار المثالي بين الحيوانات، وكذلك صورة أنسنته المثالية في حقل الإنسان الكامل النادر الوجود - كما أسلفنا - يكشف حمزة شحاته عن أن أي عيوب أو شذوذ منكور في أخلاق الحمار وغرائزه يعود إلى قسوة الإنسان وعنته (عجزه)؛ لذلك يعد العناد في الحمار - على سبيل المثال - صفة أصيلة من صفات الإنسان، ثم نقلها إلى الحمار الذي لم تعرف فطرته وظروف معيشته هذا العناد الذي جاء في سياق إجبار الإنسان/ البغل له كي يتحمل ما تأباه فطرته، وتنكره طبيعته من حماقات الإنسان وشذوذه، فكان أن تكونت لدى الحمار روح العناد المتواضعة نسبياً، قياساً لعناد الإنسان وتغطرسه!!

أما صفة احتقار الآخر فهي صفة من صفات الإنسان الذي سخر بها من بني جنسه من خلال أوصاف الحمار، فاتخذه مسبة للآدميين، وجعله ضحية من ضحاياه في التاريخ البشري ذي الشواهد الحمراء في الاضطهاد، فأفسد حياة الحمار وتقاليده وآدابه النظيفة، وخاصة عندما أجبره بالضرب المبرح على الركض كالخيول في الطراد، مصراً وهو على ظهره المنكوب أن يتشكل في رسومات كاريكاتورية؛ يترنح فيها قصداً أو جهلاً بفن الركوب، مما يعني بغلنة ركوب الصبيان وأشباههم من الرجال للحمير الوديعة، ومن ثمّ فساد ذوقهم وتحجر عواطفهم، يقول في هذا السياق: «يركبه الصبيان أو أشباههم من ذوي اللحى والشوارب، ويعملون فيه أيديهم نخساً، وأقدامهم رفساً، وعصيهم ضرباً، وأصواتهم المنكرة زجراً... بقيادة مضطربة مجنونة، لا تتخذ اتجاهاً ثابتاً في السير... فإذا مسّ السوط جلده، وجنّ جنونه، فطفر أو رفس، أو قام على رجليه الأماميتين وألقى راكبه، قيل حمار حرون شرير، وما به شر ولا حران، ولكنه فساد ذوق الإنسان وتحجر عواطفه»[33].

ولعل تعددية هذه الصور الساخرة من تصرفات الإنسان/ البغل هي الدافع الأولي إلى كتابة حمزة شحاته هذا النص الحماري المشبع بإعلاء شخصية الحمار الكامل، والحط من شخصية الإنسان الفاسد. هذا ما تحقق في سياق سخرية ثقافية واضحة الرؤى وعميقة الدلالات، ولا مجال في

ضوء هذا التصور أن تتحسن صورة الإنسان، مادامت صورة الحمار المستلبة اجتماعياً، قد غدت في النص حقيقة إبداعية مثالية، وصورة الإنسان الرصينة اجتماعياً وثقافياً انقلبت إلى مسخرة سوداء في الكتابة، ومن خلال المقارنة مع شخصية الحمار على وجه التحديد!!

6 - شخصية حمار الراوي:

ما قدمه حمزة شحاته في مقالته الأدبية عن الحمار عموماً، كان تمهيداً لحكايته عن حماره وحمير صحبه في رحلتهم المتخيلة إلى أحضان الطبيعة الفردوسية. فهو هنا يكتب قصة قصيرة متواضعة فنياً، لكنّ أسلوبها يختلف اختلافاً واضحاً عن أسلوب مقالته الأدبية التي شكلت نصف حماريته. وعلى الرغم من أن الكتابتين المقالية والسردية قد تداخلتا كثيراً في الكتابة الصحفية ذات النزعة الأدبية آنذاك عند الرواد؛ أي أنها تعتمد على: «العبارة المحبوكة، وعمق الفكرة، والاستناد إلى الخيال»[34]، إلا أن أسلوب القصة كان شائعاً ومهيمناً على المقالة، مما مكّن الكتّاب آنذاك من تفعيل المتخيل في كتاباتهم؛ تعميقاً لأدبيتها من جهة، وتسهيلاً لعملية تلقيها من جهة ثانية. وهذه إحدى أبرز جماليات الكتابة الصحفية في زمكانية الصحافة العربية ما بين الثلاثينات والستينات من القرن الماضي.

يعرفنا الراوي على حماره من خلال المبالغة أيضاً في بعض الصفات الخُلقية والخلقية والنفسية والثقافية التي يتمتع بها هذا الحمار لنجد أنفسنا أمام شخصية حمارية متميزة بين الحمير والحيوانات والناس معاً. يقول عن هذا التميز في حماره: «فهو بدع بين الحمير. وأقسم بالله أنه لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين»[35].

كذلك يتصف هذا الحمار الوديع - الذي يوهم حجمه الضئيل (70 كغم) بفتور همته - بقوة تحمله، وعمق خبرته مع حداثة سنه، وسرعته واتئاده حسب الحاجة، ووجاهة تصرفاته، وابتسامته الفاتنة، وعواطفه

الجياشة، وحكمته الفائقة، وخطواته الموزونة، وقدرته على قراءة الطيبة في الوجوه، وثقته بنفسه، وهدوء أعصابه وميله إلى العزلة والاستقلال، وتنبهه لأدق الجماليات، وتدور في رأسه خواطر كثيرة ، تتجلى معانيها في عينيه، ولا يقصر فيما يجب عليه كحمار كامل، يحسد على مثاليته وتفرده؛ ليس على الحيوانات والحمير فحسب، وإنما على الناس: «ورب حمار كهذا لا تجد بين كل ألف من الإناس مثله رقة جانب، وخفة روح، وسلامة نفس، وصدق سريرة، ووضوح عاطفة، وأن جيلاً من الحمير يخلقه الله على غرار هذا الحمار، لجدير بأن يفوق ألف مرة جيلاً من الأناسي، حرياً بالأذى، ومطبوعاً على الشر والتزوير والنفاق والغدر»[36].

إن الراوي (أي حمزة شحاته) يدرك أنه عندما يكتب عن حماره مثل هذه الصفات المشيمة بالمثالية، وفوق ذلك يجعله حماراً انعزالياً لغربته عمن حوله، فإنه يكتب بالضرورة عن نفسه ، لوجود تشابه كبير - كما يعلن في النص - بين الحمير وأصحابها، ويؤكد هذا الرأي عبدالله عبدالجبار عندما يقول: «الذين أتيح لهم أن يخالطوا حمزة شحاته - عن كثب - خليق بهم أن يلاحظوا تلك المشابهة بين شخصيته وشخصية حماره»[37].

ولعلّ العزلة على وجه التحديد، هي أهم ملامح شخصية حمزة شحاته المندمجة في حماره ، فالرجل - كما يقول أبو مدين - كره الحياة، وسئم الناس، وآثر العزلة والبعد، فعيس نفسه كالمعري، بل أسوأ؛ إذ «دفعه الجحود لمكانته الأدبية البارزة المتوهجة وعبقريته الفذة.. على الاعتزال والانقطاع، والبعد عن الناس، ودفن ما بقي عنده من آثار حرقًا وتمزيقاً؛ لأنه إنسان فيه إباء واعتزاز بالنفس، ولأنه لا يحسن المداجاة والمداهنة»[38]. وبكل تأكيد، نجد كتابة حمزة شحاته، ولغة معاصريه في وصفه، مليئة بالحديث عن عزلته إلى حد إلغاء ذاته، وفي الوقت نفسه يوجد لديه شعور على الأقل من خلال حماره، بتضخم الذات ونرجسيتها «الجنتلمانية»!!

يدعم هذا الرأي أننا لو تتبعنا ما تركه حمزة شحاته من كتابات؛

لاكتشفنا وجود تناص عميق بين حماره وشخصيته، فما كتبه عن حماره عبّر فيه عن نفسه بطريقة أو بأخرى!! خاصة أنه ينظر إلى حال الناس من حوله على انهم: «ليسوا بأكثر من حيوانات تعيش، وهذا يختلف عن حاله هو التي هي حال إنسان يحيا»[39]، لا يضيره أن يكون حماراً، مادام الحمار أكثر إنسانية من الإنسان.

7 - علاقة الآخرين بحميرهم:

يقدم الراوي انطلاقة الرحلة المتخيلة منذ اللحظة التي اختار فيها الرفاق حميرهم التي سيركبونها، فكان كل منهم يختار حماره بأسلوبه الخاص المفجع الذي يكشف عن نفسيته المعوقة وطبيعة تفكيره الساذجة؛ لذلك سقط حمار الراوي في هذه الانتخابات، أي لم يختره أحد، لما بدا عليه من ضآلة الحجم والفتور، وعليه صار هذا الحمار للراوي، وصار الراوي له؛ لأن كلاً منها (الحمار والراوي) بلا رفيق!! ولو ترك الأمر للحمير على طبيعتها كي تختار أصحابها، فإنها قد تختار كلها الراوي!!

من خلال شخصية هذا الحمار الساقط في الانتخابات بدا الجوهر أهم من المظهر، لذلك فاز جوهر الراوي الحضري الأنيق وحماره المشابه له في الروح لا في الشكل، وخسر مظهر الآخرين وحميرهم؛ إذ إن أهم الميزات التي بينت هشاشة اختيار الصحب لحميرهم ما نجده من تشابه كبير بين الحمار وصاحبه نفسياً وفكرياً، يقول الراوي: «كانت حميرنا دقيقة الشبه بنا، فكان بينها الحمار الحضري، والبدوي، والأنيق والبوهيمي»[40]. في ضوء هذا التشابه كانت الفرصة ملائمة للراوي «الجنتلمان» كي يقرأ نفسيات الحمير عن كثب؛ ليتعرف من خلالها على نفسيات راكبيها، وكانت نتيجة الدراسة أن وجد نفسيات بعض الحمير «في ثورة عصبية ظاهرة، بينما كان البعض ضابطاً لأعصابه بتفوق، وهذا القسم هو الذي استطاع أن ينتقم من راكبيه بإتقان ودقة»[41]. إذاً نحن أمام قراءة ثقافية نفسية، تحكم على

الأشياء والعلاقات من خلال العلاقة الجدلية بين المظاهر الثقافية المباشرة، والجواهر النفسية العميقة.

هذا التركيز على الأبعاد الثقافية والنفسية والفكرية للحمير (أي لراكبيها)، يعد أهم إشكالية يريد أن يطرحها حمزة شحاته عن مكونات الصراع الثقافي بين الكتاب أوالمبدعين في زمكانية كتابة النص في الثلاثينات من القرن الماضي؛ حيث نجد صورتين متناقضتين للعلاقات داخل المشهد الثقافي والإبداعي آنذاك، من منظوره، ومن خلال هذا النص على وجه التحديد:

الأولى: صورة العلاقات المنسجمة المثالية، وهي صورة انعزالية تمثلها العلاقة بين الراوي وحماره؛ إذ تقوم العلاقة بينهما على التناغم والتفاهم فيما يحقق رضا كل منهما عن رفيقه، فكان هذا الحمار يعبر بدقة عن خواطر راكبه وخوالج فكره. وكان الراوي يثق به، ويعطيه الحرية كاملة في التصرف، يقول الراوي، مشخصاً هذه العلاقة الحميمة نفسياً وفكرياً وثقافياً: «لا أدري كيف كانت تنتقل خواطري وخوالج فكري إلى رأسه، فيضاعف جهده في السير، ويوفر ربع المسافة عندما يختار السير في يسار الطريق مخالفاً في ذلك بقية الحمير التي اختارت اليمين والاندفاع العشوائي إلى الأمام[42]. وفي المحصلة، نرى الراوي وحماره محسودين على نعمة الانسجام، ومثالية العلاقة، وتحقق الدلال الذي ربط بينهما، إلى حد أن يعبر الراوي عن حميمية هذه العلاقة من خلال استعداده بل تحمسه لحمل حماره على ظهر لو تطلب الأمر منه ذلك: «ولاح لي في النهاية أنني على استعداد لحمله لو أعياه الجهد، وما أحسب أن ذلك يضيرني، فهو خفيف الوزن والروح، ويستحيل أن يتعدى وزنه سبعين كيلو»[43].

والثانية: صورة العلاقات المتوترة أو الانفصامية بين الآخرين وحميرهم، حيث تميزت هذه العلاقات بوجود حرب حقيقية بين الطرفين. فكانت المعركة محتدمة طول الطريق؛ إذ يحمل كل راكب عصا، لا ترتفع عن

ناحية من جسد حماره إلا لتقع على ناحية أخرى، والحمير من جهتها تتعمد العناد، والإيقاع براكبيها، كالحمار الذي ألقى صاحبه في المستنقع، والآخر الذي صدم راكبه بشجرة، والثالث الذي عض - بعد الإقامة في الطبيعة - راكبه؛ فكادت هذه الحادثة أن تشعل الحرب المدمرة بين الحمير وأصحابها، إلا أن الراوي حلّ الخلاف، فهدأت الحمير من روعها، وترفعت عن ملاحقة سخافات أصحابها. إذاً، نحن أمام بشر في صور حمير، وحمير في صور إنسانية في التصور العام لهذه الكتابة السردية.

8 - في أحضان الطبيعة:

يهدف الحديث عن الحمار، والإشادة بشخصيته ووعيه وإبداعه.. إلى تفعيل أو إنجاح فكرة الرحلة القصيرة إلى الطبيعة لفترة لا تتجاوز يوماً واحداً، للحد من جفاف الواقع في المدن، وقد تم اختيار الحمار دون غيره وسيلة للركوب؛ لكونه يعمق فكرة التناقض بين الإنسان والحيوان، فلو كانت الوسيلة حصاناً أو جملاً، لما كانت هناك إمكانيات كبيرة لتفضيل ما يعتقد أنه أدنى المخلوقات (الحمار) على أعلاها (الإنسان).

لقد أشاد حمزة شحاته - خلال الطريق إلى الطبيعة والإقامة بها - بشاعرية الحمار، ورومانتيكيته الطبيعية، بل عدّه جزءاً مهماً من الطبيعة الفاتنة الملهمة، من هنا كان الحمار هو الأقدر من الإنسان على قيادة الركب إلى الطبيعة الأكثر جمالاً. فبينما ظن أحد الرفاق واهماً أنهم وصلوا إلى الطبيعة الجميلة، حيث «روعة الطبيعة بين الجبال وسفوحها المكسوة بالعشب والحلفاء وجداول المياه المنسابة»[44]، رفض حمار الراوي الخبير بجماليات الطبيعة أن يتوقف، فتبعه الجميع، موغلاً بهم بين الجبال، والمضايق الصخرية؛ ليدلهم على طبيعة أكثر جمالاً من الأولى، حيث الـ «صخور ينفجر منها الماء، وتغطيها الأعشاب، ويعطر جوها شذا الشيح والحبق، وتضفي عليها السكينة أردية السحر والفتنة والجمال»[45].

في هذه الطبيعة الفردوسية تتحقق الأحلام، وتتجلى المعايير الجمالية، ويغدو نهيق الحمير موسيقياً في أعلى درجاته، يقول الراوي: «ثملنا، وانطلقت الحمير ترعى، وتشرب، وتتوثب، وتضطجع، وتنهق نهيقاً موسيقياً لا اعتراض عليه»[46].

كان اللافت في التفاعل مع جماليات الطبيعة انصراف الحمير البدوية عن التأمل في هذا الجمال الفاتن الغامر، والسبب في تصور الراوي، يعود إلى «أن الألفة الطويلة لها لما في الطبيعة، توجد في النفس نوعاً من التخمة والزهادة»[47]، أي أنّ هذه الحمير فقدت ذائقة الاستمتاع بجماليات الطبيعة، ومن ثمّ غدت بلا معنى في وجودها مثلها مثل أصحابها!!

على عكس هذه الحمير (وأيضاً أصحابها)، تصرف حمار الراوي، فهو حمار غير بدوي على ما يبدو؛ كان «متنبهاً لدقائق واديه الفاتن.. وكانت تدور في رأسه خواطر، وتتجلى في نظراته النشوى معان، لعلها من خير الشعر وأروعه»[48]؛ أي أنّ هذا الحمار الدال على صاحبه، يمثل النفسية الفطرية المبدعة، ذات الإحساس العالي بالجمال.

كذلك تتوثق بل تزداد عرى العلاقة الحميمة بين الراوي وحماره في أحضان هذه الطبيعة الفردوسية، فيسير الحمار بجانب الراوي، يلصق رأسه بصدره، فيتحد نفساهما، دون أية غضاضة، لما بين الأحياء من وشائج الرحم التي ينكرها في العادة عرف البشر الجاحد القاسي. ويتعمق الاندماج، ليغدو تحولاً في حياة الراوي الذي يجد نفسه، وهو في قمة نشوته، قد تحول إلى حمار، لما في الحمار من قيمة جمالية طبيعية عليا، لا تفصله عن الطبيعة؛ ليندمج بعد هذا التحول من خلال خواطره أكثر فأكثر بجماليات الطبيعة، فيصبح جزءاً حميمياً منها، ومن مكوناتها الحيوانية البسيطة على وجه التحديد، ومن ثمّ يتخلص من ذاكرة الإنسان الفاسد، وهمومه السطحية القاتلة، يقول: «سبحت في هذه الخواطر المتدفقة وأمثالها، حتى تصورتني حماراً أرعى وأعيش في هذا الجانب من الأرض، عيشاً خفيضاً، تطّرد فيه

أسباب الأمن والدعة والهدوء والسلوى، وتتلاشى عنده متاعب الفكر وآلام الحياة ودواعي السأم والكلال. وتضيق فيه مطالب العيش وغاياته، حتى تنحصر في مرعى خصب تتعهده السماء والشمس، ثم لا تكون فيه لأحد بعد الله منة أو يد. وعشت في هذا الكون لحظة لا يعدلها عمر مديد مليء بالسعادة والهناء»[49].

إن هذا النص المنجز للحظة تحول الراوي إلى حمار، بما يمتلكه هذا الحمار من بساطة في المعيشة، وجماليات فطرية وثقافة أولية، لا علاقة لها بالإنسان وهمومه... هو نهاية تجليات الوجود الإنساني في سياقه الفردوسي... فإذا كانت هناك أمنيات مستحيلة من نوع: «يا ليتني كنت تراباً»، و«ياليت الفتى حجر» للهروب من واقع العذاب... فإن أمنية التحول إلى حمار تحقق قمة الراحة والإحساس بالجمال وشاعرية الحياة في الطبيعة... هكذا تتحقق انفجارية النص على مستوى الدلالة العميقة في أمنية: ياليتني كنت حماراً!!

لم ينغص هذه اللحظة الموغلة في الاستحمار الإيجابي للافتتان بجمال الطبيعة، إلا صرخة أحد الرفاق؛ بعد أن عضه حماره، وكان بإمكان الصراع – كما أسلفنا – بين الحمار وصاحبه أن يتطور إلى صراع عنيف دام بين الحمير وأصحابها، لو لم يتدخل الراوي الحكيم المحبوب من الحمير والمحسود من البشر، فيسيطر على الموقف، فيعتذر للحمير عن غلطة الرفيق، فتتلاشى الأحقاد، ويحل الصفاء مع الحذر، وينشر الليل أرديته على ذلك الوادي الفردوسي؛ فيزيده جمالاً وجلالاً: «كان كل شيء صامتاً، كأنما يصغي إلى همس الطبيعة الخفي، ووسوسة الحصا، وأنفاس النسيم»[50]. وهنا يتحقق الجمال شبه المطلق على الأرض حيث تصبح الفردوس رؤيا في نوم أو يقظة أو أمنية يستحيل أن تتحقق على البسيطة، على الأقل من وجهة نظر الراوي.

وفي النهاية تكون مغادرة هذه الحياة النابضة بالجماليات الساكنة في أحضان الطبيعة، مشابهة لمغادرة آدم ﷺ لجنان النعيم، لهذا قرأ الراوي في نظرات حماره ، معنى بيت المتنبي المشهور:

أبوكم آدم، سنّ المعاصي   وعلمكم مفارقة الجنان

فمن خلال استدعاء هذا البيت إلى النص، نجد أنفسنا مرة أخرى، مع نموذج «الخطيئة والتكفير» الذي هيمن على إبداع حمزة شحاته، وهذا ما أكده الغذامي كثيراً في كتابه «الخطيئة والتكفير». فالطبيعة المتخيلة من منظور حمزة شحاته معادل معلوم للفردوس المفقودة؛ فهو على أية حال كثيراً ما تمنى لو أنه يقضي «حياته في كوخ صغير على شاطئ نهر يستمتع بالماء والهواء والشمس والقمر والنجوم والأزهار والأشجار وموسيقى البلابل ونوح الحمائم، ولوحات الطبيعة البارعة التي رسمتها يد الله»[51]؛ لكن تكفيره عن خطيئة أبيه... هو ما يحول بينه وبين تحقيق هذه الأمنية[52] المشروعة في الحياة.



9 – التركيب:

لا شك أن الرؤى والدلالات التي بثها حمزة شحاته من خلال نصه «حمار»، تفضي إلى أنه قدم خطاباً فلسفياً رومانتيكياً؛ محوره الذات المبدعة التي تنظر إلى العالم حولها من منظور متشائل إن لم يكن متشائماً، وبآليات نفسية انعزالية، وبثقافة ذاتية متوترة، بحيث يغدو الحمار، كما أسلفنا، أهم شخصية في الحياة التي عاشها الكاتب آنذاك، ومن ثم فهو حمار يعادل موضوعياً ونفسياً صاحبه الذي بالغ في تمييز حماره؛ ليميز نفسه على سائر الحيوانات والناس على محمل الدلالات النفسية العميقة!!

ولو تتبعنا ملامح نفسية حمزة شحاته من خلال بناء شخصية حماره، لوجدنا أنّ هذه النفسية تفضي إلى دلالات نرجسية شعبية عميقة مهما حاول الكاتب أن يخفيها، هذا من جهة، وفي الوقت نفسه نجده مسكوناً بتعذيب الذات وانعزالها من جهة أخرى، فهو عندما يؤسطر حماره مثالياً وإنسانياً، يعني أنه يؤسطر نفسه على طريقة العلاقة بين الناقة والشاعر في القصيدة الجاهلية، وعندما يترك لذاته وللآخرين المجال كي يتهمش وينزوي

ويتمرد على لغته من خلال عدم الثقة بالعالم وإمكانية القدرة على تغييره؛ فإنه يفقد السيطرة على العلاقة بين ذاته والآخرين، لذلك ابتعد عن الشر وغنى له على طريقة الحكمة الشعبية (ابعد عن الشر وغن له)، بل لم يتدخل فيما حوله - في هذا النص - بسلطة الواعظ ليحل الكثير من االتناقضات في الحياة كما فعل - عندما تورط - في محاضرته المشهورة «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، ففضح بصوت خطابي وعظي همجية الإنسان وسوء أفعاله وفساده. من هنا تبدو العلاقة مع الذات على الرغم من نرجسيتها - على الأقل في هذا النص - مسكونة بالمازوخية (تعذيب الذات) الناتجة عن عذابات الوحدة والانعزال والصمت، وفقدان الثقة بالآخر!!

إن شك حمزة شحاته بذاته، وعدم قدرته على تعريفها.. ثم التعرّف إلى هذه الذات بعد تحولها إلى حمار ولو للحظات، هو الذي يجعل القصد من كتابته عن الحمار أن ينزاح من واقع الإنسان المؤلم المعذب الخاطئ الشرير إلى عالم الحيوان الفطري الحلمي الذي يعيش فيه بطبيعة فطرية فردوسية كاملة دون منة من أحد!! ولكن هل كان بإمكانه أن يحقق وجوده من خلال هذه الحياة المتخيلة، فيحقق توازنه النفسي على أقل تقدير؟!

يقول الغذامي: «إن نماذج شحاته الأدبية تدور حول (الكمال).. ويتم ذلك عند [ه] على درجات في سلم العودة إلى زمن البراءة والنقاء، زمن الفردوس. وأولى درجات السلم تكون بإقامة (الرجل الفاضل)، ثم يليه الرجل التام الذي يتطور ليكون (رجلاً كاملاً)»[53]. في ضوء هذا التصور كان الحمار كاملاً، وكان صاحبه (الراوي) كاملاً، وكانت الطبيعة الفردوسية شبه كاملة!! لكن المشكلة كانت في الآخرين الذين استشرى فيهم الشر؛ فأحالهم إلى مخلوقات غير إنسانية، كما يتضح ذلك من خلال تعاملهم مع الحمير، واضطراباتهم النفسية العالية الوتيرة خلال ركوبها، مما يجعل الحياة في صورتها الواقعية من خلال هؤلاء في غاية البؤس والشقاء.

إن الذين كتبوا عن الحمار ومن بينهم حمزة شحاته، يعدون من أكثر

المبدعين حساسية تجاه العالم من حولهم، وتتمثل حساسيتهم في مقدرتهم على التغلغل إلى أعماق مأساة العالم الكامنة في عدم توازنه من وجهة نظرهم، ومن ثم فإن رؤاهم العميقة تكون في العادة أكثر تأثيراً، في ثقافة النخبة من تأثيرها على العامة. لكنّ رؤاهم المباشرة وغير المباشرة (الساخرة)، وثقافتهم الواسعة، وامتلاكهم لثقافة شعبية مركزيتها الإعلاء من شأن الحمار أو ما شابه، هي التي تجعل كتابتهم أيضاً تشبه الحكم والأمثال والمنطق والفلسفة ذات الروح الشعبية؛ فتمتلئ بالدلالات السطحية والعميقة، والقدرة على اكتشاف التناقضات التي شوهت المجتمع البشري، فأحالت العلاقات الإنسانية فيه إلى خراب، ولم يعد بإمكان المبدعين الأكثر حساسية ورومانتيكية من غيرهم، إلا أن يبحثوا عن الفردوس المفقودة، وقد يجدونها للحظات حلمية في الطبيعة المتخيلة تخيلاً فردوسياً أيضاً. ومن ثمّ فإنهم من الناحية الثقافية العامة يحلمون عن الناس كلهم، عامتهم وخاصتهم!!

لابد من القول بأنّ الحمار الذي يمتلك كل هذه الصفات التي جعلته أكبر مما نتوقع إنسانياً ومثالياً، ويقترب منه صاحبه الراوي كثيراً للاتصاف بصفاته المميزة ويضفي عليها الكثير من ديمقراطيته وتساهله، في وقت غدت فيه العلاقة بين الحمير الأخرى وأصحابها مشحونة بالعنف والبغضاء، على الرغم من العيش في الطبيعة الفطرية البعيدة عن الواقع المعيشي المكتئب، بعد رحلة الطريق المليئة بعذابات الحمير على أيدي صبيانية أصحابها... كل هذا في المحصلة، يمثل نسق بناء العلاقات النفسية بين الناس، إضافة إلى ما تحمله اللغة السردية من أبعاد أو ثيمات فلسفية ساخرة، شعّبت رؤى النص، وعمقت دلالاته، فجعلت الكتابة وإن تقنعت بأقنعة السخرية، تحمل في طياتها رسالة ثقافية مهمة، غايتها أن تكشف من منظور الواقعية النقدية عن مكونات فساد الوجود البشري على الأرض في صياغاتها الكلية، وجوهرها القائم على فساد البشر، ومأساة تكفيرهم عن الخطيئة، النموذج الذي قام عليه كتاب الغذامي «الخطيئة والتكفير»، بما احتواه من إنجاز تطبيقي احتفى بكتابة حمزة شحاته بصفتها تعبر – من الناحية النفسية – عن مخزون

اللاشعور الجمعي من الموروث البشري، مما هو مخزون داخل النفس المبدعة[54].

ويبقى السؤال المشروع: لم غابت المرأة عن حمارية حمزة شحاته؟

يقدم النص المجتمع ذكورياً، على مستوى الحمير والرجال. وتوجد أكثر من إشارة، في النص تشير إلى أن العلاقة المنسجمة أو المتوترة بين الحمير وأصحابها، هي – إلى حد ما – معادل موضوعي ونفسي، لإحلال الحمير مكان الإناث؛ فكانت علاقة الراوي بحماره، لا تتعدى كثيراً رومانتيكية العلاقة بين العاشقين في طبيعة ممتلئة بالجماليات، وكان بإمكان تحول حالة عض حمار من بين الحمير الأخرى لصاحبه إلى حالة مأساوية، عمادها الشقاء الذي يتضاعف، من خلال التناقض بين الذكورة والأنوثة ، خاصة أن الكثير من الآداب الشعبية، كـ «ألف ليلة وليلة» وغيرها، تعدّ المرأة سبباً جوهرياً في شقاء المجتمع البشري، كما تعدها – إن كانت صالحة – سبباً في نعيمه.. وأظن أنها كانت سبباً في الشقاء في تصور حمزة شحاته؛ لذلك غيبها عن النص، وقدم الحمار – الذي خلقه الله مكملاً للطبيعة الجميلة من منظور النص – بديلاً عنها كإشكالية للجمال المرتبط بالطبيعة شبه الفردوسية، لا كإشكالية كيد ترتبط بالشيطان من وجهة نظر المتشائمين!!

أيضاً أغفل حمزة شحاته صورة الحمار الذي يحمل أسفاراً، كما جاءت صورته في القرآن الكريم ﴿مثل الذين حمّلوا التوراة، ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾ [الجمعة: 5]؛ لأنه ليس بإمكانه أن يبرر ثقافة جهل الأعداء ممثلين بالصهيونية في عصره؛ لينقذ الحمار، كما أنقذه من خلال صوته.. فالحمار هنا حمار حقيقي، لا علاقة له بالثقافة والاستيعاب، على عكس حمار حمزة شحاته المثقف الساخر إلى حد الغلو في سخريته[55].

وأخيراً، فإنه ليس بإمكان هذه المقاربة أن تقول أكثر مما قالت، وأنها في المحصلة لم تقل شيئاً كثيراً، لغنى نص «حمار»، بصفة الحمير إشكالية ثقافية متعددة الجوانب شفاهياً وكتابة، فالنص ليس بلغته وحجمه

ومباشرته؛ إنه بقدرته على التعبير عن عالم شاسع، غني بالمتناقضات الدالة على الكون والنفس والأشياء والعلاقات... وكل ما بإمكانه أن يجمل اللغة – على الرغم من بساطتها المباشرة – لغة كاسرة للحواجز، أو لغة هجينية (شعبية وفكرية وأدبية..) في مفرداتها وعباراتها ورؤاها الكلية ودلالاتها، وما يحضر فيها أو يغيب عنها من قضايا ورموز، تتيح لقارئها أن يتفاعل معها في مستويات عديدة، غير نهائية...

الهوامش

1) حمزة شحاته، رفات عقل، جمع وتنسيق عبدالحميد مشخص، تهامة، جدة، ط 1، 1980، ص 12، وص 75.

2) عنّها عبدالله عبدالجبار مقالة، فيها شيئان: مرافعة عامة عن الحمير ضد بني آدم المستبدين المعتدين، ووصف الكاتب لحماره الصغير ورحلته عليه مع صحبه في نزهة قصيرة، حمار حمزة شحاته ، المقدمة، دار المريخ، الرياض، ط 1، 1977، ص 6.

3) توفيق الحكيم: حمار الحكيم، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 188.

4) محمد النجار: جحا العربي، شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 207 . وانظر صورة الحمار ودلالاته ص ص 207-215.

5) الكونتس دي سيجور: خواطر حمار، وهي مذكرات فلسفية وأخلاقية على لسان حمار ، تر حسين الجمل (دون ناشر) ، ط 2، 1932، ص 132.

6) انظر: حمار الحكيم، ص 66.

7) نفسه، ص 89.

8) نفسه، ص 188.

9) توفيق الحكيم: حماري قال لي،مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1945، ص 9.

10) نفسه، ص 11.

11) نفسه، ص 15.

12) أحمد رضا حوحو: مع حمار الحكيم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1988، ص 19.

13) من الكتب التي وظفت الحمار، ولم نشر إليها في هذه المقدمة، نذكر: «بلاتيرو وأنا «لخوان خيمينيز»، و«الحمار الذهبي» للوكيوس أبوليوس، و«الحمار» لغونتر ديبرون، و«مذكرات حمار» لجوبيه دوفال، و«الحيوانات في المزرعة» لجورج أورويل و«الحمار الميت» لعزيز نسين، و«الحمير» لتوفيق الحكيم، و«التاريخ العريق للحمير» لمجيد طوبيا، «حمار في المنفى» لأنس زاهد، و«حماريات» لعزت الأمير، و«مذكرات حمار وطني» لخالد الحسن، و«مذكرات حمار» لأحمد رجب، و«رفات حمار مثقف» لزهير محمد جميل كتبي، و«الحمار في الأدب (أبو صابر)» لصالح الغفيلي، و«مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها، كمثل الحمار يحمل أسفاراً» لليلى سعد الدين...

14) ينفي عبدالله عبدالجبار أن يكون شحاته قد تأثر بالحكيم! أو بـ «خيمنيز» أو بـ«دوسيجور»، انظر حمار حمزة شحاته، المقدمة، ص 5.

15) انظر: رفات عقل، ص 13.

16) من أسماء حمزة شحاتة المستعارة:

«كاتب بارز لم يشأ ذكر اسمه»، «أبو عرب»، «حنفشعي»، «شاعر قديم»، «الليل»، «العاصف»، «هول الليل». انظر: محمد القشعمي: **الأسماء المستعارة في صحافة المملكة العربية السعودية**، المجلة العربية،

http://www.arabicmagazine.com/last_issue2.asp?order=3&last_issue_number=3162&num=3265.

17) **الهَوْل**: الأمر المخيف المفزع الذي لا تدري على ما تهجم عليه منه، كهول الليل، وهول البحر. (انظر محيط المحيط، مادة «هول»

http://qamoos.sakhr.com/openme.asp?fileurl=/html/2058321.html

18) حمار حمزة شحاته، هول الليل، ص 22.

19) حمار حمزة شحاته، حنفشعي، ص 24.

20) نفسه، ص 32.

21) نفسه، 31.

22) نفسه، 29.

23) انظر، صوت الحجاز: الأعداد 227، 228، 5/229، 1936، ص 4 في كل عدد. اعتمدت في هذه المقاربة على النص الموجود في كتاب حمار حمزة شحاته ولم أعتمد على النص المنشور في «صوت الحجاز»، مع وجود بعض الحذف في النص الموجود في الكتاب، فهذا النص: «ولم أجد ضرورة تدعو إلى التحكم في ميوله عندما كان يتنحى يسار الطريق بتطرف، مخالفاً في هذا الحمير الأخرى التي كانت تتجه إلى اليمين والأمام بعناد. واحتملت سخرية رفاقي بصبر مؤكداً لهم أني وحماري نكوّن (حزب

يسار متطرفاً)! وهذا أدعى لسرورنا لما فيه من دلالة عصريتنا واحترامنا للمبادئ النيابية ، ولو في نزهة قصيرة لا تطول» (انظر: صوت الحجاز،ع 228، 1936 أ ص 4. وانظر كذلك: عبدالله عبدالجبار: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، النثر: فن المقالة، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، 1959، مخطوط، ص 49) صار على النحو التالي في الكتاب: «ولم أجد ضرورة تدعو إلى التحكم في ميوله عندما كان ينتحي يسار الطريق بظرف مخالفاً في هذا الحمير الأخرى التي كانت تتجه إلى اليمين أو إلى الأمام بعناد» (حمار حمزة شحاته، ص 3).

24) يقول الغذامي «إن نموذجنا الدلالي لأدب حمزة شحاته يقوم على ثنائية (الخطيئة والتكفير)، ويرتكز على ستة عناصر لكل عنصر دلالة نفسية وفنية واسعة الأبعاد، وهذه العناصر هي: 1 – آدم (الرجل/ البطل) البراءة 2 – حواء (المرأة/ الوسيلة) الإغراء 3 – الفردوس (المثال/الحلم) 4 – الأرض (الانحدار/ العقاب) 5 – التفاحة (الإغراء/ الخطيئة) 6 – إبليس (العدو/ الشر)» عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية، ودراسة تطبيقية»، ط 2، 1991 ص 148.

25) حمار حمزة شحاته، ص 29.

26) رفات عقل، ص 79.

27) حمار حمزة شحاته، ص 28.

28) نفسه، ص 28.

29) مما يجدر ذكره، أن عزيز ضياء يعد حمزة شحاته من كبار الموسيقيين، فيقول عنه: «لو أراد حمزة أن يكون في عداد كبار الملحنين في مصر، لما أعجزه ذلك، وقد بلغ في الموسيقى مستوى العلماء». عزيز ضياء: حمزة شحاته قمة عرفت ولم تكتشف، مطابع اليمامة، الرياض، ط 1، 1977، ص 5.

30) حمار حمزة شحاته، ص 31.

31) نفسه: المقدمة، ص 7.

32) نفسه، ص 32.

33) نفسه، ص 30.

34) نفسه: المقدمة، ص 17.

35) نفسه، ص 31.

36) نفسه، ص 36.

37) نفسه: المقدمة، ص 13.

38) عبدالفتاح أبو مدين: حمزة شحاته، ظلمه عصره، النادي الثقافي، جدة، ط 1، 1998، ص 8-9.

39) الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 166.

40) حمار حمزة شحاته، ص 33.

41) نفسه، ص 34.

42) يفسر عبدالله عبدالجبار هذا التفرد اليساري في مسلكية حمار الراوي على النحو التالي ، رابطاً بين الحمار وحمزة شحاته: «فهو في هذا الحال يميل إلى التفرد والانطواء ومخالفة التيار العام، تماما مثل صاحبه حينما يتقوقع في حدود ذاته وينطوي على نفسه وكتبه ويتأمل في الكون والحياة ويشرّح المجتمع الذي يعيش فيه، ويعري الإنسانية من أرديتها الزائفة حتى تغدو بشرية سافلة خير منها ألف مرة تلك الحيوانية التي لا يحكمها إلا قانون الغاب. نفسه، المقدمة، ص 13.

43) نفسه، ص 35.

44) نفسه، ص 35.

45) نفسه، ص 35-36.

46) نفسه، ص 36.

47) نفسه، ص 36.

48) نفسه، ص 36.

49) نفسه، ص 37.

50) نفسه، ص 37.

51) نفسه، المقدمة، ص 14.

52) انظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 149.

53) نفسه، ص 203.

54) نفسه، ص 147.

55) يقول عبدالله عبدالجبار عن بعض كلام حمزة شحاته: «في هذا الكلام من الغلو في النقد والإمعان في السخرية ما فيه. فإن الحمار يفقه الروح العصرية والنيابية والمبادئ الديمقراطية، بينما جمهرة الناس في بلاده - في ذلك الحين على الأقل - لا تذكر في هذه المسائل...». التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، النثر: فن المقالة، ص 49.



– 1 –

كان العنوان المقترح على (حمزة شحاتة) لمحاضرته التي سيلقيها في (جمعية الإسعاف) بمكة، في ذي الحجّة 1359هـ، هو – كما نشرت ذلك جريدة «أُمّ القُرى» – «*الخُلُق الكامل عنوان الرجولة*»، إلاّ أن شحاتة عَدَل عنه إلى «*الرجولة عماد الخُلُق الفاضل*»[1]. فلِمَ فعل ذلك؟

على الرغم من محاولته تسويغ اتكائه على مصطلح «الرجولة» في حديثه عن القِيَم، وجعله «الرجولة» عماد الخُلُق الفاضل، من خلال قوله: «الرجولة في ميزان الاعتبار الأدبي، ليست هي الفارق الطبيعي بين جنسين، ولكنها مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع»[2]، فإن المرأة قد بدت غائبة من حسبانه كلياً، أو كأن على المرأة لكي تكون على خُلُق فاضل أن تغدو «رجلاً رائعًا»، أو مسترجلة! ولا غرابة في خطاب كهذا وريث قِيَم عتيقة، نُظر إلى الرجل فيها وإلى الرجولة على أنهما معيار الفضيلة، وأن المرأة، إن لم تكن عكس ذلك، فهي دون الرجل في التقييم الاجتماعي. حتى لا مبالغة إذا قيل إن القِيَم، العربية بخاصّة والإنسانية بعامة، هي قِيَم ذكوريّة بامتياز. فإذا أُخِذَت قيمة (الشجاعة)، مثلاً، تبيّن أنها قيمة ذكوريّة، حتى لقد زعم (ابن فارس)[3] عن (أبي زيد) أنه قال: «سمعت الكلابيين يقولون رجلٌ شجاع، ولا توصف به المرأة»[4]. بل إن هذه القيمة حينما ترتبط بالمرأة تصبح قيمة سلبية تعني قلّة الأدب مع الرجال؛ «فالشُّجَعَة من النساء: الجريئة على الرجال في كلامها وسلاطتها»[5]. وكذا القول عن: قيمة (الغيرة)، أو (الكَرَم)، أو (البشاشة)، أو غيرها من القِيَم الاجتماعية. ولهذا ارتبطت قِيَم (الخوف) و(الضعف) بالمرأة، في جانب القيمة الإيجابيّ والسلبيّ؛ فكان من الإيجابيّ قيمة (الحياء)، التي تُعدّ قيمة أنثويّة، تقابل قيمة (الشجاعة) في الرجل، إلى

درجة أن المرأة صارت المثَلَ الأعلى الذي يُضرب للحياء، على حدّ قول (النابغة الجعدي)[6]، في مدح نساء تميم:

ومِثْلُ الدُّمَى، شُمُّ العَرَانِيْنِ سَاكِنٌ ... بِهِنَّ الحَيَاءُ لا يُشِعْنَ التَّقَافِيَا

وقالت العرب في أمثالها: «أحيَا من بِكْر»، و«أحيَا من فتاة» و«أحيَا من كَعاب»، و«أحيَا من مخدّرة»، و«أحيَا من هَدْي»، و«أحيَا من مُخَبَّأة»[7]. في مقابل ما جاء عن حياء الرجل، كقولهم: «حَياء الرجل في غير موضعه ضَعْف»، و«الحياء يمنع الرِّزْق»[8].

ويركّز شحاتة على أهمية قيمة (الحياء) في البناء الاجتماعي. فيقول عنها: «وللفضائل في رأينا جماع هو الحياء، والرحمة، والعدالة، وقوام هذا الجماع: الحياء»[9] حتى لقد عمّم ما يعرفه في المجتمع الحجازي ولهجته من انتهار الخارج عن القيَم بالأمر بالحياء في كلمة «استح»، ليستدلّ من ذلك على أن الحياء هو القوام في جماع الفضائل[10]. بل أوشك أن ينسب إلى الحياء الإيمان كلّه، مستشهدًا بأحاديث نبوية[11]. ولم يقتصر على أن يجعل الحياء قرينًا للإيمان، بل أراد أن يجعل بين الحياء والإيمان تطابقًا أو اتّحادًا. فلماذا بعد هذا كله لم يجعل (الحياء) عماد الخُلُق الفاضل؟ فمادام الحياء يحمل تلك القيمة التي ركّز شحاتة على أهميتها كثيرًا، فلقد كان يمكن أن يجعل عنوان محاضرته: «الحياء عماد الخُلُق الفاضل»، لولا إدراكه أن الحياء لدى العرب قيمة ضَعف، نموذجها الأعلى المرأة. إن ذكوريّة الثقافة لم تكن لترضى له أن يمنح هذه القيمة الأنثوية منزلتها. وقد كان من هدفه العودة إلى القانون الثقافي الأوّل، بدليل ما يَنُصّ عليه من أن العودة إلى الرجولة عودة إلى الأطوار الأولى؛ فـ «الرجولة كالجَمال قانونها فيها؛ ولذلك كانت أساس نشأة الفضائل في الأطوار الأولى»[12].

فإذاً لا غرابة أن يأتي خطاب «الرجولة عماد الخُلق الفاضل» يمتح من التراث العربي الشعريّ، الذي تستقي جذوره من مياه الجاهلية، لا من استقراء طبيعي أو اجتماعي. وهو تراث تحوّل إلى ثقافة عروبيّة عامّة،

لا ترى في الأنوثة إلا الضعف والنقصان والقصور عن أن يكون لها تعلّق بعماد الخُلُق الفاضل، القائم في الرجولة، ولا أدلّ على هذا من استفهام المؤلّف الاستنكاري: «أللغدِ نعتدّ الإناث؟! استحِ!»[13] وعليه لن يرى للمرأة شخصية أو مسؤولية، وإنما هي صنيعة الرجل، فهو يقول عنها: «فإن كانت جاهلة، أو محتاجة، أو ضعيفة، فذلك ذنب الأُمّة التي لا يكون فيها رجال. وإن كانت طائشة بها مسٌّ من طبيعة الشيطان فيها، فذلك ذنب الرجل الذي يراها جسدًا.. فتتقلب به حيواناً بقرنين.. وبنفسها حيوان لا يستحي». ولو أنصفَ المؤلّف لجعل الرجل بالأحرى صنيعة المرأة: أمًّا، ومربية، وزوجًا صالحة. بل إن شحاتة ليبدو مُلْغِيًا شخصية المرأة الاجتماعية إلغاءً، وكأن المجتمع بفضائله ليس إلا رجالاً، والنساء أشياء من أشيائهم. يدلّ على ذلك قوله: «عودوا الآن إلى كلمة الأستاذ العقّاد: «ليس بحيّ الضمير من لا يسمع صوت ضميره مرة»، واجملوها: «ليس رجلاً ذا ضمير، من لا يسمع صوت حيائه دائمًا».»[14] فإذا هو يلحّ على حصر الحياة الاجتماعية الإنسانية - كما عبّر عنها العقّاد - في الرجل، وجَعْل الضمير الذي نداؤه صوتُ الحياء متمثِّلاً في الرجولة. كيف لا، وهو لا يرى في المرأة إلا بنت حوّاء غدّارة، ينطق بذاك النثر كما يفعل الشعر؛ فهو حتى حين يستخدم صورتها في شعره على سبيل الاستعارة- وإنْ للتعبير عن حُلُم غيبي جميل، كما في قصيدته «يا فتنة النهر»[15]، يصورها أحبولة شيطانية للرجولة، فيقول:

لا تقولي: أهواكَ، إنَّ بعينيـ ـكِ حنينًا إلى دفوف الغابِ
أنتِ في مطلبِ الطبيعة أُحبو لَةُ سِحْرٍ مَنصوبةٌ للشّبابِ
لا تقولي: أهواكَ، فالحُبُّ قَيْدٌ ودواعي الحياةِ ضدُّ القُيودِ
انهبي منهبَ الطَّبيعةِ، لا تعـ ـرفُ إلاّ غاياتِها مِنْ سُراها
وافعلي فعلَها، فأنتِ صَدَى الدَّعـ ـوةِ منها، في عُهْرِها وتُقاها
وسواءٌ عندَ الزُّهورِ، إذا رَفَّ سَناها، مَنْ صانَها أو جَناها
لا تقولي: أهواكَ، إنَّ هوى الأنـ ـثى خِداعٌ مُعَبِّرٌ عن مُناها[16]

- 2 -

ومردّ ميل هذا الخطاب إلى الذكوريّة المطلقة هو - حسب محاضرة شحاتة (تحديدًا) - إلى جعل القُوّة مصدر الفضيلة، من وجهة ماديّة جسديّة، فـ «لا قوّة إلاّ بالرجولة»[17]، كما قال. «فهل الفضائل ألفاظ اخترعها القويّ ووشّاها بالأحلام والتهاويل لاستغلال الضعفاء؟ أمّا تيارات الحياة المتدافعة فإنها تندفع في سيرها تكتسح الضعفاء ومبادئهم وآمالهم وأوهامهم وتكتسح الفضائل والأخلاق، لا قانون لها إلا القوّة؟ وارحمتاه للضعفاء! لماذا لا يتعلمون فنّ القوّة إذاً ليكونوا أقوياء أو ليتّقوا شرَّ القوّة؟»[18] بيد أن القوّة- هذه التي عوّل على أهميتها شحاتة في بحث القِيَم - هي - بمعناها الروحيّ، وكذا الفضيلة بمعناها الإنساني - مشتركة بين الرجال والنساء، متفاوتة بينهما؛ ولكَم تثبت النساء، في ميدان الصبر والقُوّة والخُلُق الفاضل، تفوّقًا على الرجال؟!

ولقد كمن منطق القُوّة وراء خطاب (شحاتة) منذ مستهلّ كتابه، مستشهدًا ببيت (القُطامي)[19]:

والناسُ مَنْ يَلْقَ خَيْرًا قائلونَ لَهُ ... ما يَشْتَهِي، ولأُمِّ المُخْطِئ الهَبَلُ

وهو المنطق الشعريّ ذاته الذي عبّر عنه في مثل قوله، من قصيدته «الليل والشاعر»[20]:

فانهض بأعبائك ذا قوّة ... ودَعْ لِنجوَى الضَّعفِ رُهبانَهْ
يا ليلُ، هذا عالَمٌ سادِرٌ ... رشيدُهُ صاحَبَ غَيّانَهْ
ضعيفُهُ مفترسٌ جهرَةً ... حاكَتْ يدُ الطُّغيانِ أكفانَهْ
إنْ طَلَبَ الحقَّ به فاضِلٌ ... هَدَّ عُرامُ الظُّلمِ بُنيانَهْ
أو طامَنَ الحُرُّ به نفسَهُ ... أباحَ للطّاعنينَ إهوانَهْ
والأعزلُ المُدْلِجُ نَهْبَ القَنا ... فيهِ، وإنْ سالَمَ عُقبانَهْ

يا ليلُ، دنياكَ سِمامُ الحِجَى   أَضَلَّ فيهِ الرُّوحُ سُلوانَهُ!
الفتكُ فيها سُنَّةٌ تُقتَفَى   والفوزُ للمُقتحِمِ عُدوانَهُ
فاسبِقْ إلى الفتكِ بِمَنْ خِفْتَهُ   تَرُدُّ على الظالمِ طُغيانَهُ
واحمِلْ على الآمنِ في سِرْبِهِ   إنْ لم يَكُنْ لاقيكَ أو كانَهُ
فالعيشُ حَرْبٌ، سادَ فيها الهَوَى   وأَسلَمَ الناظرُ إنسانَهُ

على أن ثمّة ما يعدو تطابق خطابه الشعريّ والنثري إلى ما يتوارد في محاضرته عن مصادر – غير موثّقة لديه – من التفسير الاقتصادي للصراع الاجتماعي والقِيميّ. مصادر ذات نزوع مادي في فلسفتها، لابدّ أنها قد سقطت إليه من قراءاته فيما عاصره من أطروحات. فالرجل قد ابتُعث إلى الهند، وأقام بمصر زمنًا، وظلّ قارئًا في مصادر الثقافة وينابيع الفكر، ومن قراءاته مثلاً: «السياسة»، لأرسطوطاليس، وقصة «ابن الطبيعة»، لهاتزيباتشيف، و«تاييس»، و«الزنبقة الحمراء»، لأناتول فرانس، و«حديقة أو مائدة أبيقور»، و«أناتول فرانس في مباذله»، لشكيب أرسلان، و«أهوال الاستبداد»، و«أنا كارنينا»، لتلستوي[21]. حتى لقد بدت محاضرته في بعض أجزائها – لدى قارئٍ متأمّل – كما لو كانت ترجمة، أو نقلاً، تلمح أبعاد ذلك في اللغة والصياغة والمصطلح والفكرة. كل ذلك قد أدى به إلى الاعتقاد «أنه لم يَعُد لنا مَعْدًى عن الاعتراف بأن الفضائل، في مراميها الخفيّة، أنانية مهذّبة، ميزان الربح والخسارة فيها قائم منصوب»[22].

ولا شكّ – في هذا السياق – أن أثر فلسفة الفيلسوف الألماني (نيتشه، فردريش Nietzsche، (1844-1900) على محاضرة شحاتة غير خافٍ. تلك الفلسفة الذاهبة إلى ما تدعوه «إرادة القوّة» – ولنيتشه كتاب بهذا العنوان– وأن الحياة ليست إلا تَطَوُّرًا في تَنَازُع البقاء، مصيره للأصلح، وأن «الإنسان الأعلى» غايةٌ مُثلى يجب بلوغها. وإذا كان نيتشه من مؤسسي الجرمانية، فلقد كان الدارس وهو يقرأ المحاضرة يتساءل عن نزعة شحاتة «الهتلريّة» أيضًا،

فيعلّق ذلك التساؤل على بعض الصفحات[23]، حتى جاء (باخطمة، محمّد صالح)[24] ليؤكّد حقيقة ما كان ينمّ عنه خطاب شحاتة من ذلك النزوع، إذ ذكر أن شحاتة كان معجبًا بأدولف هتلر، وأنه قد أصابه إحباطٌ بهزيمته.

وبذا نقف لدى شحاتة على خطابين متعارضين، خطاب عربيّ صميم يرى «الرجولة عماد الخُلق الفاضل»، وخطاب مقابل غريب عن ثقافته، يبدو عن آثار ثقافيّة حديثة، كأن يقول: «ونزيد قولنا وضوحًا فنقول إننا لا نرى معنى لنشوء الفضائل في الطور الأول من حياة الإنسان القديم»[25]. ذلك أنه بهذا يُلغي خاصيّة العقل الإنساني، المهيّأ فطريًّا للنظر والتمييز، ليتبنى هنا ما يشبه رؤيّة نيتشية في نشوء الفضائل، كرؤيته شبه الداروينيّة في نشوء المجتمع البشريّ، وإلا فمصادره الثقافية، التي أمْلَتْ عليه أن «الرجولة عماد الخُلُق الفاضل»، تقول قطعًا: إن الإنسان لم يكن حيوانًا في يوم من الأيّام، وأن الله علّم آدم الأسماء كلها من أول يوم، وأنه قد هداه النجدينَ. كما أن تراثه يقول أيضًا إن حيَّ بن يقظان – على سبيل الرمز – تجاوز بإنسانيته تلك الضرورات التي يشير إليها شحاتة، زاعمًا أن الإنسان الأول ظلّ لا يختلف كثيرًا عن الحيوان في أنه يعيش للغذاء والغريزة، فهما دستوره الأوّل، حسب تعبيره، وإنما نشأت الفضائل في عصور متأخّرة[26]. فابن طفيل – كنموذج للفيلسوف المسلم – يُعبِّر في رسالته تلك عن خطاب نقيض تمامًا، يرى أنّ إنسانية الإنسان كفيلة بأن تتجاوز به تلك الضرورات الحيوانية إلى آفاق الفضائل والقِيَم العُليا، حتى في عُمْر فرديٍّ لإنسان عاش في غابة، معزولاً عن المجتمع، مثل حيِّ بن يقظان. وفي هذا دلالة على التذبذب لدى شحاتة في منطقية الخطاب، بين فلسفات قبسها من قراءاته المختلفة وتراثٍ تشرّبه ولم يستطع الفكاك منه.

وفي هذا السياق ذهب المؤلّف إلى تحليل القِيَم، ومنها: قيمة (الكَرَم)، التي قدّم عنها تحليلاً عميقًا، مقارنًا قيمة الكَرَم بقيمة العِفّة، من حيث تمجيد الأولى أكثر من الأخرى؛ لما كان في الأولى من فضيلة متعدّية. فالكَرَم

كما يقول: «لم يكن في أول نشأته تضحيةً وإيثارًا، وغرامًا بالبذل، إنما كان - ولايزال - دلالة افتخاريّة على اتساع نفوذ القويّ، ومقدرته على مواصلة الجهد والإنتاج»[27]. كما أخذ يقارن الكَرَم بالبخل، ذاهبًا إلى أن:

> «البخل فطرة رشيدة، تأخذ بحساب دقيق، وتُعطي بحساب أدقّ. وهو رمز للخوف، وما يعيب الإنسان أن يخاف إلا إن كان يعيبه أن يكون آدميًا. (...) فإن كان الكَرَم شعرًا وحماسًا، وخيالاً جميلاً، كان البخل حكمة وفلسفة وفهمًا عميقًا. والكَرَم يعطي ليأخذ.. والبخل اكتفاء... ونحن نراه أنانية محدودة قانعة، ونرى الكَرَم أنانية واسعة جشعة، همّها استرقاق النفوس والألسنة، وذيوع الفخار، وتحقيق المطامع، والاستمتاع باللذة الخفيّة»[28].

وهو تحليل صحيح في مجمله لقيمة عربية أصيلة، يقول عنها شحاتة[29] شِعرًا:

أرى الجُوْدَ خَلاّقَ المَزايا، وطالما افتراها، ولولا جُوْدُهُ لم يَكُنْ مَعْنُ

إلا أنه لا يلتفتُ في تحليله إلى تطوّر الدواعي الاجتماعية وراء قيمة الكَرَم، وأنها لم تكن في حياة العرب شعرًا وحماسًا وخيالاً جميلاً فحسب، وإنما كانت قبل ذلك كله ضرورة اجتماعية في بيئة قاسية، وضمن بنية اجتماعية مفكّكة، وفي أوضاع اجتماعية تغلب عليها الفاقة والعَوَز. ولذلك لمّا جاء الإسلام رشّد تلك القيمة ليُبقي على وظيفتها الإنسانية ويزيح شعريّتها المسرفة، فجاء الحديث النبوي في هذا الصدد: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليُكرم ضيفه، جائزته يومٌ وليلة، والضيافة ثلاثة أيام، فما بعد ذلك فهو صدقة، ولا يحلّ له أن يثوي عنده حتى يُحرجه»[30]. كما شذّب من شعريّة هذه القيمة وهذّب من حماسيّتها حينما دعا إلى الاعتدال فيها ونهى عن السَّرَف، في مثل قوله تعالى: ﴿وَلا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَحْسُوراً﴾[31]، وقوله: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا أَنْفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَلِكَ قَوَاماً﴾[32]. فالقيَم إذاً هي أدوات في

الجهاز الاجتماعي، تتطوّر بتطوّره، وتتغيّر بتغيّره، وليست بأفكار مجرّدة، ليُنظر إليها - كما فعل المؤلّف - بمقياس ذهني ثابت، بقطع النظر عن الزمان والمكان. وثبات القيَم هذا هو مذهب طائفة من قدماء الفلاسفة، كـ (سقراط) و(كانت)، وكانوا ينطلقون في مذهبهم هذا من وحدة الطبيعة والعقل البشري.

وقد كان (شحاتة) من الحفيّين جداً بقراءة أولئك الفلاسفة وتدارس أطروحاتهم مع أصحابه[33]. على حين يرى الفلاسفة المحدثون - ومنهم فلاسفة المذهب التجريبي الوضعي - أن الأخلاق جزئية ونسبية ومتغيرة[34]. كما يرى علماء الاجتماع المحدثون أن القيَم في مخاض تحوّليّ دائم، وتطوّر تاريخيّ مستمرّ، وصراع وتداول[35]. ولئن كان شحاتة قد قدّم في تحليل قيمة الكَرَم إشارات عابرة إلى تطوّرها، وإلى ما كانت تُؤدّيه من وظيفة في المجتمع، فقد انتهى به الأمر إلى محصّلة تجريديّة، رأت أن «البُخل إن كان رذيلة فهو رذيلة لازمة، إن كانت شرًّا في ذاتها، فليست شرًّا على غيرها»[36] والحقّ أن البخل، بمعناه الحقيقي - لا المبالغ في تأوّل معناه كالمبالغة في تأوّل معنى الكَرَم -، شرٌّ على صاحبه وعلى سواه من الناس، بل هو مرضٌ يُؤذي صاحبه قبل غيره، ويحرمه قبل حرمان الآخرين. فكيف يُجرّد عن حقيقته النفسية والاجتماعية، إلاّ في رؤية مجرّدة، لا تربط القيَم بجذورها في البنية النفسية والاجتماعية، وفق نبرة شعريّة، تشاؤميّة في تقييمها للمجتمع، تتردّد أصداؤها أيضًا في ديوان شحاتة:

والمروءاتُ تقتضي بمساعي الـ ـجُودِ صيتًا - على الرِّياءِ - ونَفْعا
والعِباداتُ ترتَديْ مَظْهَرَ الخَيـ ـرِ على أَفْظَعِ المناكرِ دِرْعا

على أنه كان يلزم التفريق في مناقشة القيَم بين نوعين منها: المُثُل العُليا، والأخلاق الاجتماعية؛ فالأولى قيَم داخلية غائية، منشودة لذاتها، مستقلة عن أي غاية نفعية مباشرة متغيّرة، وإن تحقّقت بها غايات اجتماعية، وذلك (كالحرّية، والحكمة، والسلم، والعدل، والكرامة، والوحدة)، في حين أن

قيَمًا (كالكَرَم، والشجاعة) هي قيَم خارجية وسيليّة متغيّرة، مُتَّخَذَة إلى غايات[37].

ويمثل حديث المؤلّف عن الكَرَم جاء تعميمه القول حول قيمة (الإيثار) – اللصيقة بـ (الكَرَم)، أو هي بالأحرى خصلة من خصاله – حينما قال: إن «الإيثار نَظَر حاذق إلى ضمان فائدة الحبّ والإعجاب في الحاضر، وما يفيد بهما في المستقبل. والأَثَرَة نَظَر ضيق إلى ضمان فائدة الحاضر، تقتصر على المادة»[38]. وكذا قوله حول (العِفّة):

> «لم تكن رياضة عسيرة للنفس، وجهادًا مستمرًا لغرائزها، وقمع شهواتها الملحّة. إنما كانت مطلبًا من مطالب الحياة الاكتفائية الحريصة على أن تبقى لها ذخيرتها من النشاط والقوة، حيث كانا سلاح الحياة، وأداة صيانتها، وإنما كانت دليل الزهد في مناورة الجماعة، لضرورة الحاجة إلى حمايتها، والاستقرار فيها. فهي في هذا القياس صفة لا أثر فيها للترفع الأدبي المختار عن انتهاك الحرمات، على أنها قد تكون عجزًا وفتور حيوية».

صحيح أن للقيم وظائفها الاجتماعية والماديّة، وأنها ليست بمجّانية بإطلاق، لكنّ تجريدها هذا عن دوافعها الروحية في الطبيعة الإنسانية، مبالغةٌ وشكٌّ مسرف.

ولقد تبدّى الأَثَر الماديّ أيضًا في تفسير شحاتة قيمةَ (القناعة)، حيث قال: «ولو قلنا إنها في الغني والفقير دليل سموّ النفس وترفّعها، لم نقل حقًا»[39]. مستدلاً ببيت المتنبي[40]:

كُلُّ عَفْوٍ أَتَى بِغَيْرِ اقْتِدارٍ حُجَّةٌ لاجئٌ إِلَيْها اللِّئامُ

ويتجاوز ملحوظتين على استشهاده هذا – تتعلق الأولى بأن البيت في ديوان الشاعر عن «الحِلْم»، لا «العفو»، والأخرى أن الشعر نفثات انفعالية لا تصحّ براهين علميّة في دراسة الظواهر الاجتماعية – فإن شحاتة كان يتجاهل هنا الدور النفسي للقناعة، الكامن وراء نعتها بأنها فضيلة إنسانية،

ذلك الدور المتمثّل في إحساس الفقير بالرضا وشعور الغنيّ بالاكتفاء، وليست الوظيفة النفسية وراء وجود القيَم بمنفصلة عن الوظيفة المادية.

فإذا انتقل القارئ إلى مقاربة المؤلِّف قيمةَ (الشجاعة)، وجده كذلك يذهب إلى أن «الشجاعة ليست خُلُقًا طبيعيًا في الإنسان، فما يتّصف بها الناس إلا اضطرارًا، أو فرارًا من عار، أو طمعًا في تحقيق غاية، أو منافسة لندٍّ، أو دفعًا لسُبَّة، أو خطأً في تقدير نتائج المخاطر؛ فبماذا من هذه الأسباب تستحقّ أن تُدعَى فَضيلة؟!» وكأن هذا منطوق قوله شعرًا:

صبرتُ، وما صبرُ امرئٍ لم يعُدْ لهُ ... على يأسِهِ فيما يُحاولُ مَنهبُ

أيُقْدِمُ؟ والإقدامُ خُطَّةُ يائسٍ ... رأى أنّ ضيْقَ المَوْتِ للنفسِ أرْحَبُ

أيُحجمُ؟ والإحجامُ فُسحَةُ ساعةٍ ... سيعقُبُها عُمرٌ كريهٌ معذّبُ

وما هو بالمختارِ في ذَيْنِ، إنما ... ضرورتُهُ تُمْلِيْ عليه، وتَغلِبُ[41]

يقول ذلك عن قيمة الشجاعة، مع أن شعره حافل بالتعبير عن تلك القيمة بوصفها خُلُقًا طبيعيًا في الإنسان، يستحق أن يُدعَى فَضيلة، بل يستحق أن تُلبس ثيابه «بديل الألقاب والأسماء» - لا يختلف في ذلك كله عن (عنترة) أو (عمرو بن كلثوم). فمن قصيدته «أبيس»[42]، على سبيل المثال:

حيثُ لا يجبن الشُّجاعُ لما يَخْـ ... ـشاهُ من سامعٍ يَشِيْ أو رائي

رُبَّ حَرْفٍ دعا، فلَبَّتْهُ أعرا ... قُ المروءاتِ لَظَى الهيجاءِ

يا خيامَ الصحراءِ! قد بَلَغَ الصُّمْـ ... ـتُ مداهُ على أذى الغوغاءِ

فاركبي، واضربي، على طولِ مَسرا ... كِ، فلولَ الخَيالِ والخُيَلاءِ

قَلَمي! لم تَزَلْ لجدكَ أهلاً ... في دواعي النُّهوضِ بالأعباءِ

لم تزلْ في مآزقِ الضَّنْكِ سيفًا ... صارمَ الحَدِّ يَعْرُبِيَّ المضاءِ

وصَبَرْنا.. وقد صَبرنا طويلاً ... لتحدِّي السُّفهاءِ والبَغضاءِ

فـانطلقنـا إلـى الـحفيظةِ لا نَلـ ـوي علـى العـاذلـين والنُّصَحـاءِ
لا نـهـابُ الـرّدَى فـمـا زالَ مَـسـرا نـا ومـسـرَى أجـدادِنـا الـقُـدَمـاء
فـلـتَـهُـبُّ الـرِّيـاحُ مـن كـلِّ صـوبٍ فَـهْـيَ مِـنْ تـحـتِـنـا ثُـغـاءُ الـشَّـاءِ
ولْـتَـدُفُّ الأخـطـارُ شـرقًـا وغـربًـا فَـهْـيَ مِـنّـا لـيـسـتْ مِـنَ الـدُّخَـلاءِ
نحنُ خُطّابُها على السَّهلِ والوَعـ ـرِ، وركّـابُـهـا عـلـى الـدَّأمـاءِ
ويـأثـوابِـنـا غُـبـارُ مَـرامـيـ ـهـا، بَـديـلَ الألـقـابِ والأسـمـاءِ

والواقع أن ما يصفه في محاضرته (شجاعة) شبيه بما يصفه في نصّه الشعريّ السابق؛ من حيث هو متأرجحٌ بين نوازع التوحّش والطيش، وليس بقيمة الشجاعة بمعناها العقليّ والروحيّ، الباعثة على طمأنينة النفس الواثقة بمقدّراتها، لا عن جهل ولا اندفاع، وتلك خصلة نفسية تكون في الأسوياء من بني الإنسان. وفي المقابل فإن (الجُبن) ليس بمجرد الخوف، كما ذهب الكاتب، أو ضنانة الحيّ بروحه وحرصه على صيانتها؛ فالخوف غريزة إنسانية لدى الشجاع والجبان، كما قال هو، شعرًا، من قصيدته «ملحمة»[43] – فأصاب المنطق أكثر:

أيـبـيـعُ الـحـيـاةَ؟ كـلاَّ، ولا عـا شَ شُـجـاعٌ بـالـعُـمْـرِ غـيرُ ضَـنِـيْـنِ
ذَلَّ مـن خـاف، فـالـحـيـاةُ غِـلابٌ فـازَ فـيـهِ الأَحَـدُّ نـابًـا وظُـفْـرا

إلا أن الخوف يتحوّل في نفس الجبان إلى مرض، يهوّل في عينيه التوقّعات، ويضخّم في خياله النتائج بأضعاف ما قد يحتمله الواقع.

على أن ثمة فرقًا بين (القِيَم) من جهة – التي هي نماذج اجتماعية عامة، تتشكّل ذهنيًا ونفسيًا، وتترتّب عليها نظرة المجتمع الإيجابية أو السلبية إلى الأشياء، وهي دائمة الحراك والتبدل زمانًا ومكانًا[44] – وبين الأخلاق المعيارية، التي تدور على الأفعال الإنسانية، من حيث هي خير أو شرّ[45]. إلا أن شحاتة لم يكن يتنبّه إلى هذا التفريق، فظلّ معيار الحكم لديه أخلاقيًا.

بدليل أنه كان يناقش ما يندرج في مفهوم القِيَم، كـ «الرجولة»، أو يمكن أن يندرج فيه – كالشجاعة، والكَرَم – وفق رؤية أخلاقيّة، تستمدّ معاييرها من دائرتي الخير والشر.

ثم ينطلق – بعد أن ساوى الكَرَم بالبخل، والشجاعة بالجُبن، بل قدّم البُخل والجُبن في ميزان العقل والنفس – إلى القول إنه «قد قاد الشعور بهذا التداخل – فيما نرجّح – بعض الفلاسفة قديمًا وحديثًا إلى اعتبار الفضيلة وسطًا بين رذيلتين، فالكَرَم عندهم وسط بين رذيلتين، البخل والسَّرَف، والشجاعة وسط بين رذيلتين، الجبن والتهوّر»(46). وكأن الشعور بالتداخل بين القِيَم لدى بعض الفلاسفة قديمًا وحديثًا مسوِّغ لفهم انتفاء الفواصل وتساوي القِيَم بسلبيها وإيجابيّها! وكأن النسبية لديه منتفية في الحُكم على القِيَم، فإمّا أن يكون الكَرَم خيرًا بإطلاق، أو أن يكون البُخل شرًّا بإطلاق، أو يكونا شيئًا واحدًا! وكذلك الشأن في الشجاعة والجُبن.

ولمّا تطرّق إلى القيم الأخلاقيّة الصرفة، مضى إلى القول بأن ثمة فضائل لا تقبل التقسيم الذي رآه في الشجاعة والكَرَم، بحيث لا تنزل فضيلة منها منزلة وسَطًا بين رذيلتين، وذلك كالأمانة، والصدق، والعفّة وأمثالها، فقال: إن «الأمين يكون أمينًا كلما بالغ في أمانته، والخائن يكون خائنًا مهما قصر به مدى خيانته، ويكون صادقًا أو كاذبًا، ولا وسط. وللمبالغة بعد حدودها وصيغها الفكرية واللغوية»(47). وهكذا، فكما جاءت أحكامه على القِيَم الاجتماعية العامة مادية، اتجهت أحكامه على القِيَم الأخلاقيّة إلى النقيض في الطرف المثاليّ. هذا على الرغم من أن ضرورات الحياة الاجتماعية قد تجعل بعض الكذب مبرّرًا، وبعض الصدق وسيلة قتل أو إفساد. وكذا القول في الأمانة؛ فهي مرهونة بنتائجها، وطبيعة ما اؤتمن المرء عليه(48). ومن هذا المنطلق فمثلما أنه ليس في القِيَم عمومًا ما هو ماديٌّ مطلقٌ، فليس فيها ما هو مثاليٌّ مطلق، وإنما يتوقّف الأمر على جلب المصالح ودرء المفاسد، فما القِيَم إلاّ عُملات اجتماعية، تختلف باختلاف الزمان والمكان، متى تحقّقت لها الوظيفة كانت مشروعة، ومتى انتفت كانت خارجة

عن وظيفتها، ومتى ترتّبتْ عليها المفاسد صارت شرًّا لا خيرًا. إن القيَم - كما يدرسها مثلاً: (ماكس شيلر Max Scheler) في «فينومنولوجيا القيَم»، أو (كارل منهايم K. Mannheim) في «علم اجتماع المعرفة»[49]. تُمثّل حقائق اجتماعية، تقوم على أصول سلوكية مشتركة، وليست بمثالية مجردة ولا مادية بحتة.

- 3 -

ولقد نازعتْ المؤلّف عاطفته الدينية في كلامه على القيَم الدينية، فإذا هو يعود عمّا قال، دون أن يلتفت إلى مقاييسه السابقة، التي كان يمكن أن يقول بها عن القيَم الدينية أيضًا، بما أن قانون العقاب والثواب موجود هناك وهنا، وإن كان قانونًا إلهياً مؤجّلاً. فهو يقول: «أمّا الفضائل التي نراها خليقة بهذه التسمية، فهي التي نزل بها القرآن ودعا إليها. تلك فضائل، لا يكون للمتّصف بها، والمؤمن بقوانينها، نظر إلى مصلحة أو سمعة.. وإن كان شيء من ذلك فالمثوبة عند الله، والزلفى إليه»[50]. وليس التفريق لدى المؤلّف بين ما يسمّيه «المحاسن» وما يسمّيه «الفضائل» إلا تفريقًا لفظيًّا؛ فكما أن القيَم الاجتماعية تُرجى من ورائها المصالح والمكاسب، فإن القيَم الدينية كذلك تُرجى من ورائها المصالح والمكاسب، وإن كانت مؤجّلة مرجوّة في الدار الآخرة، ومن تلك المكاسب ما يناله الفاضل الدينيّ من لَذّات فكريّة، ومُتَع نفسيّة، ورغبة فيما عند الله. وما دَفَع المؤلّف إلى التفريق بين «المحاسن» و«الفضائل» إلا التحرّج ممّا كان قد قرّره عن القيَم الاجتماعية أن يقول ما قاله فيها - من أنها ليست مُثُلاً عُليا، لكنها مقدّمات لنتائج، وعُملات اجتماعية تُشترَى بها المصالح والمكاسب - عن القيَم الدينية. ولكن ألم ترتبط القيَم في المجتمعات البشريّة بعقائد لا تقلّ قوّةً عن العقائد الدينيّة، إن لم تكن بالفعل عقائد دينيّة، إنْ صحيحة أو باطلة؟! إن قيمة الشجاعة والبطولة، لدى اليونان والرومان مثلاً، كانت لها ارتباطاتها بعقائد القوم وآلهتهم، بل لقد أدى هذا الاعتقاد في البطولة في بعض أطوار الوثنية إلى عبادة المثّف من الأبطال

(Ancestor-worship)[51] كما جُعلت لقيمة (الوفاء) بالعهود والمواثيق والأحلاف لدى عرب الجاهلية طقوس مرعيّة – خلّدتها اللغة – تُعقد بإشراف الكُهان لدى الأصنام، مصحوبةً بإراقة الدماء وإشعال النيران، وقَسْم الذبائح، وجاءت من هذا في اللغة العربية: مفردة «قَسَم»، وتَصَافُح المتحالفَين باليمين، وجاءت منه: «اليمين»، وغَمْس أقدامهما في الدم، وجاءت منه: صفة «غموس» لليمين، وحزٌ على أذرع المتشارطين بالمشارط، لتُسمّى من ذلك «الشروط» بهذا الاسم[52]. كما أن قيمة الكَرَم لم تكن بعيدة عن عقائد العرب الجاهلية. ولو أُخِذ الميسر نموذجًا، لتبيّن أنه كان ممارسة للكرم، ذات وظيفة جليلة معظمة لديهم، اقتصادياً، واجتماعياً ودينياً[53]. بل لقد كانت للأمم القديمة آلهة ترمز إلى تلك القيَم، كآلهة للشرّ، وآلهة للخير، وآلهة للحب، أو الخصب، أو الغرائز، وهلمّ جرًا. ممّا يدلّ على أن القيَم ارتبطتْ بشكل أو بآخر بضروب التديّن. هذا إضافة إلى أن المؤسسة الاجتماعية، في حدّ ذاتها، بسُلطة أعرافها من العادات والتقاليد، تَكتسب قداستها في تلك المجتمعات، بحيث تتحوّل إلى ما يُشبه الوازعات الدينيّة. بل إن القيَم حتى في تلك المجتمعات التي توصف بـ «اللادينيّة» ماتلبث أن تغدو عقائد؛ إذ ليس الإيمان محصورًا بالإيمان برسائل سماوية، لكنّ ضروبًا من الإيمان الأخرى تنشأ عنها القيَم وتنمو. ومن ثَمّ تحولت قيمتا (العمل) و(الإنتاجيّة) في المجتمع الشيوعيّ – على سبيل المثال – إلى إيمان فرديّ واجتماعي، مثلما باتت قيمة (الحريّة) في بعض المجتمعات الرأسماليّة إيمانًا أيضًا[54]. وبذا يتبدّى كيف أن شحاتة كان قد أخلّ بمقاييسه التي افترضها، منحازًا إلى عاطفته الدينية، أو خشيته، كما قال، من «أن يُؤخَذ [هذا التحليل] دليلاً على عقيدتنا في رُجحانها [أي الرذائل] على نقائضها. وليس لنا في الحقيقة غرض من هذا التحليل والمقابلة، إلا الإشارة إلى أن هذه الرذائل أو بعضها من سنن العقل والطبائع أو من فرائضها»[55]. ولو استقام بالمؤلّف المعيار لدلّه على النسبيّة في النظر إلى القيَم الإنسانيّة، بما يجرّدها عن مثاليتها المطلقة، ويرتفع بها عن مصلحيّتها الماديّة المسرفة.

ومن منظور يبدو رافضًا لقيَم المجتمع الحديث، مع تصوّر تعميميّ وغير دقيق - يخلطُ شحاتة بين نوعين من القيَم، نوع يمثّل خصالاً فطرية، كالجُبن، والشجاعة، ونوع آخر هو سلوكٌ أخلاقيّ اجتماعيّ، كالصدق، والكذب، والعِفّة، ونحوها. إذ يرى أن البلاد التي تتّسع فيها أسباب الكسب، وتتنوع وسائله، ويتكاثف فيه الاجتماع، «متى تكفّلت الأنظمة بحماية الحُرمات الفرديّة، وبحماية الحُرّيّات والحقوق، وقام الفرد بواجبه القانوني في صلاته المعينة الحدود بالناس، استوى في القمّة الحليم والأحمق، والعفيف، والمستهتر، والكاذب والصادق، والشجاع والجبان، والأناني والإيثاريّ. مادامت رذائل إنسان لا تتناول غيره بالأذى والإساءة». فهل صحيح أن من يتّصفون بهذا الخليط من القيَم الأخلاقيّة والخِصال الذاتيّة يستوون في القمّة؟! وهل يمكن أن لا تتناول رذيلة الاستهتار أو الكذب لدى الإنسان في تلك المجتمعات غيره بالأذى والإساءة؟! إنها مصادرات تصل به إلى القول: «إن النظرة العامّة إلى الفضائل أصبحتْ نظرة خياليّة، لا نظرة إيمان وتحتيم. وأنها لم تعد سلاحًا يضمن الحماية لمتقلّده». وهو تصوُّر نحا الكاتب إلى إسقاطه على المجتمع البشريّ كافّة. ولذلك يكاد القارئ يرى في محاضرة شحاتة محض قصيدة منثورة، لشاعر بَرِم بمجتمعه وعصره، لا يؤمن بنسبية الأشياء، ولا ينظر إلى المجتمع بعين الفاحص المقارن، ولكن بروح الانفعال الشِّعْريّ والموقف النفسي، فيقول في محاضرةٍ ما يقوله في تأمّلاتٍ شعريّة، يرد فيها:

أرانا عَبَدْنا المالَ، والجاهَ، والـلُّهَى　　　فماتتْ دَواعي الكِبْرِ فينا. فما نحنُ؟!(56)

يؤكّد هذا أنه- على الرغم من تقريره السابق حول الفضائل، وأن طبيعة النفس البشرية ألصق بالرذائل لولا المصالح والقوانين- يقف متسائلاً: «أرأيتم كيف يتقلّص نفوذ الفضائل في هذا الزمن العجيب الذي اتّضحت فيه سُبُل الحياة وحقائقها، وقلّت مساتير النفس وانكشفت مكنوناتها؟ أرأيتم كيف تقلّص في عصور عجيبة قبله، امتطت فيها الرذائل غوارب الفضائل تقودها، وتُتخذ منها جُنّة تُتّقى بها المخاطر، وتُدفع قالة السوء، وتسخّر الجموع وتُخمد

الفورات؟» فالباعثُ إذن وراء حِراك القِيَم هو - في رأيه - «الزمن العجيب»، ماضيًا وحاضرًا، وليس أن طبيعة الإنسان متقلّبة، ووظيفة القِيَم نسبيّة. ومن هنا يظهر أننا إزاء خطاب شاعرٍ، لا باحث اجتماعيٍّ.

- 4 -

وكما كان ينازع المؤلف حنينُه إلى الماضي، يُلمح حنينُه إلى القرية، أو جفوله من المدينة، وهنا ستقع رؤاه في شَرَك التناقض. لا أدلّ على هذا من ربطه الفضائل بالقرية، والرذائل بالمدينة، حيث يشير إلى أن «الكذب يقلّ حيث يقلّ التزاحم على أسباب العيش، فهو في القرية أقلّ منه في المدينة»[57]. وهو استنتاج مغالط؛ لأن التفاضل بين القرية والمدينة ليس في النوع ولكن في النسبة، والأمر بدهيٌّ إنّ في قيمة الكذب أو سواها؛ من حيث إنّ القِيَم تختلف باختلاف حجم المجتمع، وطبيعة العلاقات القائمة بين أفراده؛ نظرًا إلى أن القِيَم هي نتاج اجتماعي في الأساس. ولئن كانت للمدينة قِيَمها السلبية، فإن لها قِيَمها الإيجابية، قياسًا إلى القرية.

ومع أن المؤلّف كان قد قرّر من قَبْل أن «الأمين يكون أمينًا كلما بالغ في أمانته، والخائن يكون خائنًا مهما قصر به مدى خيانته، ويكون صادقًا أو كاذبًا، ولا وسط»[58]، فإنه قد ناقض رأيه ذاك بعد صفحتين، حيث أقرّ بأن «الكذب في المدينة العامرة ضرورة اجتماعية واقتصادية، تعين على الرواج، وانتعاش حركة التبادل، والإقناع، فلو ساد الصدقُ فيها أُصيبتْ مجالات الحركة والنشاط برَكدة، يتضاعف معها الشعور بأعباء الحياة وهمومها»[59]. فمادام الأمر كذلك، أفيعني هذا أن من مصلحة المجتمع في المدينة ألاّ تقوم حياته الاجتماعية والاقتصادية، وألاّ يكون هناك رواجٌ وانتعاش لحركة التبادل التجاري، تجنّبًا لما يسميه الكذب؟! أولو صح قوله: إنه «لو ساد الصدقُ فيها أُصيبتْ مجالات الحركة والنشاط برَكدة، يتضاعف معها الشعور بأعباء الحياة وهمومها» - يبقى الصدق بعدئذٍ فضيلة، أو يرى التمسُّك به، وإن

«أُصيبت مجالات الحركة والنشاط بركدة، وتضاعف الشعور بأعباء الحياة وهمومها»؟!

وبرؤيته إلى القِيَم، التي مرّت غَلَبَة ماديّتها على تفسيراتها – وإنْ تضاربت ومرجعياته الثقافية، وأوقعته في التناقض – يناقش قيمة (الأمانة) في المجتمع اليوم. فالأمانة – التي تأتي الإشارة إليها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال، فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان إنه كان ظلومًا جهولاً﴾[60]، «كانت [في رأيه] – على الأرجح – دليل سيطرة القويّ، وندرة مثاله... ولا شكّ أنها كانت مقصورة على من هَيّأت لهم قوّتهم من امتداد النفوذ بين الجماعة سبيل السلطان عليها»[61]. وبذا يقف القارئ أمام نصّين على صفحتين متقابلتين، يقول الأول: إن «الكذب في المدينة العامرة ضرورة اجتماعية واقتصادية»[62]، ويقول الآخر: «إن الأمانة اليوم ضرورة لصيانة السمعة، واستجلاب الثقة والفَرَق من اختراق حدود القوانين»[63]. فكيف تصبح قيمة (الكذب) إلى جوار قيمة (الأمانة) ضرورتين اجتماعيتين في المدينة العامرة اليوم، مع أنهما قيمتان متضادتان؟! من الواضح أن المؤلف لا يفرّق بين هاتين القيمتين إلا لكونهما في رأيه غير أصيلتين في النفس البشرية، وإنما تدفع إليهما المصالح، وتدفع عنهما المضارّ؛ ولهذا فإن الأمانة لم تكن سائدة في المجتمع المدني إلا بسُلطة القانون، على حين أن ليس هناك قانون يمنع من الكذب، بوصفه سلوكًا فرديًا. والمؤلّف يُغفل في تأمّلاته أن المجتمع المدنيّ بقوانينه بمثابة سُلطة تربوية، وأن تلك السُّلطة من نوع الرياضة العنيفة، التي يُقرّ المؤلف بأن الإنسان من خلالها مطالب بأن يَحُوْلَ دون نزعات الشرّ فيه، كما تَحُوْلُ الرياضة العنيفة دون ترهّل الجسم[64]. فكان حريًا بالإنسان إذاً أن تتهذّب أخلاقه نسبيًا في المدينة، وأن تلحق قيمةُ الصدق هناك قيمةَ الأمانة، في مضمار ترقّي الإنسان وتأديبه. بيد أن ثمة عوامل ظلت تقنع المؤلّف بمثل مقياسه هذا، غير المنطقيّ ولا الإنسانيّ، الذي يفترض تحلّي المجتمع المدني بالأمانة مع اتصافه بالكذب، في آنٍ؛ منها:

أ) رؤيته المادية الآليّة، المبالغة في نصب ميزان الربح والخسارة وراء قيَم الإنسان، مع الإعراض عن الجانب الإنساني والتربويّ في منظومة القيَم.

ب) تفضيله الماضي على الراهن، ولا غرو فهو المتسائل:

وذَكَّرْتُ أجيالي بماضي عُهودِنا، فَهَلْ ذَكَرُوها بعدَ لأْيٍ؟ وهل حَنُّوا؟[65]

ج) تفضيله المجتمع القروي على المجتمع المدني، فخطابه يشفّ عن حنين طوباويّ إلى قيَم المكان البسيط.

ما يُؤكّد بجملته أنه كان يمرّ بطور ثقافي من التنازع بين الماضي والراهن، وعوالم المدنيّة والمجتمع الأوّليّ، مع قلق في الاختيار والتفضيل. ولقد تجلّت آثار مواقفه هذه من الزمان والمكان، تمجيدًا شعريًّا للماضي وضيقًا بالراهن، في مثل قصيدته «أبيس»[66] - مستدعيًا تاريخ (مكّة) ومخايل الصحراء - أو قصيدته «جُدّة»[67]، مدينته التي عاش فيها - كما يشكو - «شباب ما زَكَتْ غِرَاسُه»، وأدعياء جبناء، مكانهم مرموق، هم صورة عن مجتمع المدينة، كما أورد وصف قيَمه في محاضرته:

لِيَ ماضٍ، لم أَنْسَهُ، فيك قد غَصْـ ـنَ بشَجْوٍ، غروبُهُ والشُّروقُ

كيفَ أُنسيتِهِ، وضَيَّعْتِ ذِكرا هُ؟ وهل يُسْلِمُ الرفيقَ الرَّفيقُ

أَهُوَ الغَدرُ مِيْسَمُ الحُسْنِ في شَرْ عِكِ، والعَهدُ في هَواكِ عُقُوقُ؟

حَبّذا أنتِ، لو وَفَيْتِ وأجمَلْـ ـتِ، ولم يُنْتَهَكْ لَدَيْكِ الصَّديقُ

فوفاءُ الحبيبِ أسمى مَعاني الحُسْـ ـنِ، والطُّهرُ بالجَمالِ خليقُ

لا تكوني خَوّانةً يُمطَلُ الدَّيْـ ـنُ لديها، ولا يَفُوزُ المَسْبُوقُ[68]

وهكذا تبدو المدينة لدى شحاتة وجهًا آخر للمرأة، الغادر حُسْنُها، العاقّ هواها، الخائن وفاؤها، أشبه ما تكون بحيوان بقرنين، به مس من طبيعة شيطان، لا تستحي، ولا تَعَلُّقَ لها بـ «الرجولة، عماد الخلق الفاضل»، ولكن تَعَلُّقها بـ «شباب ما زَكَتْ غِرَاسُه»، أدعياء، جبناء.

– 6 –

وختامًا، فإن شحاتة – وإنْ ظلّ يرى (الحياء) مفتاح المفاتيح في الفضائل – لم يقدّم إلى القارئ في محاضرته تصوّرًا تربوياً، ذا منهج عمليّ واقعيّ، وإنما اكتفى بالإشارة إلى مبدأ (الحُرّيّة) في التربية، وأهميّة تكوين الشخصية المستقلّة، مع قيام القُدوة الصادقة[69]. وبالجملة فقد انتهى به المطاف إلى شِبْه إنشائيّات وعظيّة[70]، لا تتفق ومقدّماته الوثوقيّة حول تاريخ التجربة الإنسانية. ولو أنه قد سلّم بضرورة قيام الحافز – مادياً أو معنوياً – وراء السلوك البشري، ثُمّ وَعَى مبدأ النسبيّة في قيام الظواهر القيمية في المجتمعات، لاستقام له منطق القياس النظريّ، إنّ في أمور الدُّنيا أو الدِّين.

وعليه، فإن قيمة محاضرة شحاتة «الرجولة عماد الخُلق الفاضل» تكمن بالدرجة الأولى في:

1) ما تكشفه عن المرحلة التي ألقى فيها شحاتة محاضرته، في شهر ذي الحجة 1359هـ = 1939م، وعمره إذ ذاك ثلاثون سنة[71]، تلك المرحلة الانتقالية: بين الشباب والرجولة. ومن هذا الجانب يمكن القول إن المحاضرة شاهدة على شخصية صاحبها وسيرته الفكرية، في طور دقيق من أطوار حياته.

2) ما تكشفه المحاضرة عن المرحلة العامة التي عايشها المؤلف، (1973-1910/1908)[72]. وهي مرحلة انتقاليّة قلقة على المستوى العربي والعالميّ، متجاذبة بين الروحانية والمادية، وبين اليقين والشكّ، وبين المجتمع البسيط والمجتمع المدنيّ المعقّد، بمتطلّباته الجديدة وقِيَمه الحديثة. ومن هنا فإن مثل هذا العمل يُعدّ شاهدًا على عصر من التحوّلات الكُبرى في حياة الأمّة والإنسانية، صاحبتها انزياحاتُها في القِيَم والمفاهيم. حتى إن مولد الاهتمام الحقيقي ببحث القِيَم – بل استعمال مصطلح «القيمة Value»، مدركاً فلسفياً – لم يسبق ثلاثينات

القرن الماضي، إذ وُلد في أحضان الفلسفة الوضعية في (فيِنَّا، بالنمسا)، بعد الحرب العالمية الأولى[73].

3) من وجهةٍ نقديّة أدبيّة، تُعدّ محاضرة شحاتة شاهدًا نموذجياً على تنازع القِيَم بين تيارَي ذهن الشاعر ووجدانه. فالمؤلِّف - وإنْ تقمّص البحث وحاول التعبير عن القِيَم في خطاب تأمّلي نقديّ - قد ظلّ أمينًا على طبيعته الشعرية، يقع في غير قليل من التطابق بين خطابه الشعري وخطابه النثري، حسب تذبذبهما واتساقهما، رُغم ما يُفترض بين هذين الخطابين من اختلاف نوعيّ.



الإحالات

1) يُنظر: شحاتة، حمزة، (1981)، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، (جدة: تهامة)، 21؛ ضياء، عزيز، (1397هـ)، حمزة شحاتة: قمّة عُرفت ولم تُكتشف، (الرياض: دار الرفاعي)، سلسلة المكتبة الصغيرة برقم 21، عن: شحاتة، م. ن.- المقدمة، 12.

2) شحاتة، م.ن.، 33.

3) يُنظر: ابن فارس، (1952)، معجم *مقاييس اللغة*، تح. عبدالسلام هارون (القاهرة: دار إحياء الكتب)، 3 :247 (شجع).

4) ابن منظور، (د.ت.)، *لسان العرب المحيط*، إعداد: يوسف خيّاط (بيروت: دار لسان العرب)، (شجع).

5) م. ن.

6) يُنظر: (1964)، *شعر النابغة الجعدي*، (دمشق: المكتب الإسلامي)، 179-180.

7) الزمخشري، (1987)، *المستقصى في أمثال العرب*، (بيروت: دار الكتب العلمية)، 1:90-91.

8) الميداني، (1955)، *مجمع الأمثال*، تح. محمّد محيي الدين عبدالحميد (مصر: مطبعة السنّة المحمّديّة)، 1:230.

9) شحاتة، م.ن.، 85.

10) يُنظر: م.ن.، 86-87. هذا على الرغم ممّا في هذا من خلل منهجيّ من جهتين، أوّلاً من حيث جعله الحث على الحياء معيارًا قيميًّا، مع أنه قد يوظّف بأهواء شتّى، ليصبح ما خالف العادات والتقاليد أمراً ينفي الحياء منه، وإن وافق الحق والخير والجمال، كحياء الناس - مثلاً - من ممارسة بعض الحرف الشريفة؛ وثانيًا في الاستدلال بالجزئيّ - غير المطّرد ربما في نطاقه الخاص، من حيث إن تلك الكلمة قد تستبدل بعبارات أُخَر، ككلمة «عيب»، أو «خلّك رجال»، أو غيرهما - على الكلّيّ المتّصل بالأمّة، فضلاً عن الإنسانية.

11) يُنظر: م. ن.، 105.

12) م. ن. 114. ولولا هاتيك المخاتلة للخلاص من قيمة أنثويّة إلى قيمة ذكوريّة ما كان من فرق بين «القِوام» و«العماد» في قوله: «قد انتهينا إلى أن الحياء قوام الفضيلة، غير أن الرجولة عمادها، الناهض برسالتها».

13) م.ن.، 102 . صحيح أن تعبيره هذا جاء في سياق مخاطبة الشاب، حينما قال: «أيها الشاب الذي يتطرّى ويذوب، حتى يفقد رجولته، ألفد نمتدّ الإناث؟! استح!»، إلا أن رؤيته إلى المرأة، وأنها لا تصلح للغد قياسًا بالرجل، تتضافر مؤشراتها، لتؤكّد نزعته التقليدية في نظرته إلى المرأة، وتدل على أن تصوّره للقِيَم هو التصوّر الدارج في المجتمع العربي.

14) شحاتة، م. ن.، 105.

15) (1988)، *ديوان حمزة شحاتة*، (الطبعة الأولى: ؟)، 55-60.

16) م.ن.، 51-52 . وقد استوفى تحليل هذا الجانب من موقف شحاتة من المرأة (الغذامي، عبدالله، (1985)، *الخطيئة والتكفير*، (جُدّة: النادي الأدبي الثقافي)، 111-000، بما يُشير إلى أن الأمر لديه يتجاوز الإرث الذكوريّ، إلى عُقدة نفسية، تضرب بأعماقها في اللاوعي الجمعي الإنساني.

17) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 121.

18) م.ن.، 67.

19) (1960)، *ديوان القُطامي*، تح. إبراهيم السامرائي؛ أحمد مطلوب (بيروت: دار الثقافة)، 25.

20) *ديوان حمزة شحاتة*، 285-286.

21) يُنظر: ضياء، 13، 16-20.

22) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 77.

23) كالصفحة 68.

24) في ورقته التي ألقاها في ندوة «قراءة النص»، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة: عصر الثلاثاء 14/2/1427هـ = 14/3/2006م)، بعنوان «*الفارس غاب.. أحداث في حياة حمزة شحاتة*».

25) م. ن.، 38.

26) يُنظر: م.ن.، 38-39.

27) م. ن.، 70.

28) م. ن.، 71.

29) *ديوان حمزة شحاتة*، 174.

30) البخاري، (1981)، *صحيح البخاري*، ضبط وتعليق: مصطفى ديب البُغا (دمشق، بيروت: دار القلم)، 5784:5 (باب إكرام الضيف وخدمته إياه بنفسه).

31) سورة الإسراء، آية 29.

32) سورة الفرقان، آية 67.

33) يُنظر: ضياء، 16-20.

34) يُنظر: فارب، بيتر، (1983)، *بنو الإنسان*، ترجمة: زهير الكَرْمي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 10-11.

35) ويُنظر مثلاً: مانهايم، كارل، (1968)، *الأيديولوجيّة والطوباويّة: مقدمة في علم اجتماع المعرفة*، ترجمة عبدالجليل الطاهر (بغداد: مطبعة الإرشاد)، 165-166.

36) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، م. ن.

37) يُنظر مثلاً: كلاّب، إلهام، (1994)، «نسق القِيَم في لبنان»، مجلة *المستقبل العربي*، (مركز دراسات الوحدة العربية)، ع 183، 92.

38) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 75.

39) م. ن.، 74.

40) (د. ت).، *شرح ديوان المتنبي*، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي)، 217 وفيه: «كل حِلْم».

41) ديوان حمزة شحاتة، 143.

42) م. ن.، 190، 192، 197-199 وقارن: ديوانه أيضًا: «إلى أبولون» 251-253؛ «الليل والشاعر» 286.

43) م. ن.، 257-258.

44) إلى تفصيل هذا تطرق الباحث في دراسة أخرى، لمّا تُنشر بعد، بعنوان «نقد القِيَم». ويُنظر أيضًا: الألباني، محمّد محمّد، (1972-1973)، *القيم الاجتماعية: مدخلاً للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية*، الكتاب الأول: الخلفية النظرية للقِيَم، (القاهرة: مطبعة الاستقلال الكبرى)، 19.

45) يُنظر مثلاً: وهبة، مجدي، (1974)، *معجم مصطلحات الأدب*، (بيروت: مكتبة لبنان)، 152.

46) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 73.

47) شحاتة، م. ن.، 73.

48) فلو اؤتمن إنسانٌ مثلاً على مالٍ مزوّر دون أن يعلم، ثم علم بحال ذلك المال، فهل من الأمانة – والحالة هذه – أن يؤدي الأمانة إلى أهلها؟!

49) يُنظر: قنصوه، صلاح، (1987)، *نظرية القيمة في الفكر المعاصر*، (القاهرة: دار الثقافة)، 1: 64-65.

50) شحاتة، م. ن.، 79.

51) يُنظر: محيي الدين، علي الدين، (1984)، «*عبادة الأرواح (القوى الخفية) في المجتمع العربي الجاهلي*»، (بحث ضمن: *الندوة العالمية الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني – الجزيرة العربية قبل الإسلام*: ص ص 153-164)، (الرياض: جامعة الملك سعود)، 155، مشيرًا إلى أن عبادة المثّلف قد استمرتْ لدى كثير من الأمم الوثنية حتى أيامنا هذه، كما في الصين واليابان.

52) يُنظر: ظاظا، حسن، «المجتمع العربي القديم من خلال اللغة»، (بحث ضمن: الندوة العالمية الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني – الجزيرة العربية قبل الإسلام: ص ص 177-186، 180).

53) يُنظر في هذا: ابن قتيبة، (1342هـ)، *الميسر والقداح*، عناية: محب الدين الخطيب (القاهرة: المطبعة السلفية).

54) علاوة على أن قيمة (الحرّيّة) هي في الأساس مَثَلٌ أعلى وإيمان إنسانيٌّ عامٌّ، وإن لم ترتبط بدين.

55) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 78.

56) *ديوان حمزة شحاتة*، 173.

57) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 75.

58) م. ن.، 73.

59) م. ن.، 76.

60) سورة الأحزاب، آية 72.

61) شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 77.

62) م. ن.، 76.

63) م. ن.، 77.

64) يُنظر: م. ن.، 78.

65) *ديوان حمزة شحاتة*، 175.

66) يُنظر: م. ن 190-191، 197-199.

67) م. ن.، 67-70.

68) م. ن.، 69.

69) يُنظر: شحاتة، *الرجولة عماد الخُلق الفاضل*، 106-000.

70) يُنظر: م. ن.،

71) يُنظر: ضياء، 11، 13.

72) التاريخ الأول لميلاد شحاتة بذكره (ضياء، 13)، على حين يرد التاريخ الآخر في (سيدو، أمين سليمان؛ محمد بن عبد الرزاق القشعمي، (2001)، *موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات (تراجم الكُتّاب)*، (الرياض: المفردات، 9 :52).

73) يُنظر: بيومي، محمد أحمد، (1981)، *علم اجتماع القيَم*، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية)، 45.



1 - مقدمة:

ولد حمزة شحاتة في مكة المكرمة، سنة 1328هـ/1909م، وكانت البلاد تمر بأزمة ثقافية بين التجديد والتقليد، والرفض في أحيان كثيرة، ومن جانب آخر، كان هناك تطلع لظهور ثقافة جديدة، على أنقاض الثقافة التقليدية، تستقي منها بعض الأفكار وتجدد في أخرى وترفض البقية، ولم يجد الشباب الحجازي - على وجه التحديد - صياغات جديدة تفي بالغرض أحسن من العكوف على منتج البلاد العربية المجاورة، في مصر وبلاد الشام، هذان البلدان، هما اللذان تمركزت فيهما الثقافة العربية على أيدي التنويريين العرب، الذين استقوا الثقافة الحديثة من الغرب، وأدبوها على الأسلوب العربي، ولن أتحدث في هذه المقدمة عن نشأة حمزة شحاتة على الطريقة التقليدية، التي درج عليها كثير من الباحثين، فقد درس كغيره، وتعلم وقرأ، لكن ليس كل من قرأ وتعلم يعد في عداد المبدعين، فالتلقي شيء والإبداع شيء آخر، فشحاتة خلق وخلق الفن في دمه، قرأ فاستوعب، وأعاد الإنتاج من جديد، وقلد في بعض شعره، كما يرى بعض الباحثين[1] وأبدع في الكثير منه، وكانت له رؤية خاصة في الكون وفي الحياة، فلسف المواقف المختلفة في شعره ونثره، وحاور الأدباء المبدعين والنقاد المحترفين، والعلماء المتفقهين، فكان حواره منطقياً، ودارت بينه وبين الكثير منهم مواقف نقدية، فكان معتدلاً في دفاعه[2] وتغزل فباح بمشاعره في أدب نابع من وجدانيات مكنونة، وتأمل في الخلق وفي الكون، فكان فيلسوفاً محللاً، ومتأملاً مدركاً لأسرار الكون حيناً، ومتسائلاً في أحيان كثيرة، شكا حالته الاجتماعية بصدق، ونقد السائد من العادات بموضوعية، وبث كل أشجانه في شعره،

وصور الحرمان الذي عاشه في صورة المجتمع المحروم. وظلم في حياته وبعد موته، ولا أدعي أن هذه الصفحات التي حددها نادي جدة الأدبي - مشكوراً - ستفي بالغرض لإنصاف هذه القمة التي قال عنها الأديب العريق، والمثقف الذي عاش في زمن شحاتة، بل رافقه في الكثير من أطوار حياته (عزيز ضياء) أنها لم تكتشف[3] وفعلاً لم يكتشف، وقد توجه الدارسون في الجامعات - وفي البحوث العلمية في غيرها - إلى أناس لم يبلغوا شأوه بالدراسة والتحليل، وجُمع شعرهم ونثرهم في رسائل تبلغ من الطول ما يزيد على حاجة المدروس، بل أن التكرار والتقليد قد ملأ الصفحات، وكأن البحث العلمي يقدر بالوزن وليس بالكيفية التي يجب أن يكون عليها، لكن بعض الجهات الثقافية السعودية أسهمت بجهد تشكر عليه، وسيبقى في سجلها إلى الأبد، ومنها (شركة تهامة للنشر والتوزيع) التي نشرت نص محاضرته القيمة (الرجولة عماد الخلق الفاضل)[4] في زمن لم يعرف فيه نص في محاضرة عامة بهذا النمط الجديد من التفكير والطرح، لذلك أثارت الكثير من الجدل ودارت حولها المناقشات على صفحات الجرائد وفي منتديات المثقفين[5] ونشرت ديوانه - وإن لم يكن كل ما جمع في الديوان يمثل شعره كله[6] - كما أصدرت كتاباً يتضمن رسائله بعنوان (رسائل إلى ابنتي شيرين)[7] وكتابه (رفات عقل)[8] كما أشار إليه الدكتور محمد عبد الرحمن الشامخ في دراسته للنثر في السعودية على أنه من أوائل من تركوا أثراً في النثر الفني[9] كما تحدث عنه الباحثون في الشعر السعودي ضمن دراسات شاملة، وأثنوا على موهبته ومحافظته على عمود الشعر وتجديده في الشكل والمضمون، وعبقريته الفذة، وما ذلك إلا نتيجة ثقافة أسسها على حب وشوق للثقافة، تدعمها موهبة فذة، فقد تعلم مثل غيره، لكنه اختلف في قوة الموهبة. كل ما ذكرته في هذه المقدمة لم يف بحق هذا المبدع المفكر، وقد أحس بهضم حقه في حياته، فهاجر إلى مصر، وقضى بقية حياته فيها، ولم يكن الحال بأحسن مما كان عليه في المملكة، حتى عاد إليها محمولاً على آلة حدباء، ليوارى الثرى في مثواه الأخير سنة 1392/1972م.

2 – التكوين:

نعود فنقول: إن التعلم لا يكفي لأن ينتج عبقرياً أو مبدعاً فناناً، لكنه واحد من مفاتيح العملية الفنية، والشاعر الفنان الأديب الموهوب حمزة شحاتة تعلم في مدارس الفلاح، ذلك الصرح العلمي المرموق، مع عدد ليس بالقليل من الطلاب، وبعد مقاعد الدرس اختلف كل منهم إلى شئون الحياة، ومنهم من امتهن ما امتهنه حمزة نفسه، في مجال الثقافة – بشكل عام – لكن ثقافته كانت من نوع يستقبل ويعيد الإنتاج برؤية جديدة، وليست الثقافة التي تستقبل فتخزن ما استقبلته، لبيق في مخزون الذاكرة، أضف إلى ذلك كونه لم يستقر في مكان وظيفي واحد يجعل منه نسخة مكررة في كل الأحوال، فما بين الحجاز، موظفاً، إلى عمله في المكتب التجاري لأحد التجار الحجازيين في الهند[10] وامتزجت ثقافته بالثقافة الشرقية (الهندية) وما فيها من فلسفات متعددة.

كانت بداية التمرد في ذلك الموقف الذي اتخذه حمزة في ذلك اليوم الذي دخل فيه إلى مدارس الفلاح في جدة، عندما رفض الجلوس في الصف الأول بحجة أن الطلاب الذين فيه يصغرونه سناً ولن يجلس معهم، بل اختار فصلاً متقدماً يجلس فيه من هم في سنه، متحدياً في ذلك قوانين المدرسة، لكنه أثبت جدارة علمية استطاع من خلالها السير في نفس المستوى، متحدياً كل من سبقه في الدرس والتحصيل، فمن دراسة جديرة بالاحترام، قام بها الدكتور عبدالله الغذامي، ومن خلال بحث ميداني أجراه الباحث مع المقربين من حمزة شحاتة، ومنهم ابنته (شيرين) البنت الكبرى من بين خمس بنات، هم ذرية الشاعر حمزة شحاتة، ننقل هذا النص، ليكون مدخلاً لنا في دراسة تكوينه الفكري والعلمي:

«في صباه بعد أن تقدمت به خطاه إلى خارج البيت وانتقل مع أخيه إلى جدة، أخذه أحد آل جمجوم ممن كان يولي حمزة عطفاً وحباً، إلى مدرسة الفلاح ليتعلم فيها. ولما دخل هذا الصبي الفاره القوام إلى الصف المقرر له،

ووقعت عيناه على من سيكونون زملاء صف له، فوجئ السيد جمجوم ومعه المدرس بأن الصبي حمزة يرفض الجلوس في هذا الصف، ويأبى حتى الوقوف أمام الطلاب ويخرج إلى الممر قائلاً: لن أدرس هنا. هؤلاء صبية صغار وأنا كبير وأريد أن تأخذوني إلى صف أكبر من هذا. ولم يجد معه أي إصرار من الرجلين كي يقنعاه بأن الكبير فيه هو جسمه لا عقله. ولكن الصبي يفرض قراره على الرجلين فيأخذانه إلى صف أكبر. وهناك يجلس حمزة ليتعلم مع الدارسين الذين سبقوه في زمن تحصيلهم العلمي، ولكنه يدخل في الحلبة فما يلبث أن يبز زملاءه ويتعلى عليهم، بل إنه يتمادى في ذلك حتى يدخل كمنافس عنيد لأحد الأساتذة في المدرسة وهو الشاعر محمد حسن عواد، حيث يأخذ حمزة في كتابة الشعر وما يلبث أن يدخل في مهاجاة حادة مع العواد طال زمنها وارتفع شأنها حتى نشر عدد من قصائدها في صوت الحجاز لكل من الشاعرين[11]. ويعلل الدكتور الغذامي هذه الحادثة بأنها فاتحة الطريق أمام إصرار شحاتة وعناده في الكثير من المواقف في حياته، وأنها علامة مميزة لكل تصرفاته. ونوافق الدكتور الغذامي على أنها علامة غريبة في عالم العلم والمعرفة، وإن كانت علامة تساهل في طلب العلم وجذب الطلاب للتعلم، لكنها - من وجهة نظري الخاصة - لم تأت من فراغ، بل أن تكوين حمزة شحاتة قد فرض عليه الشدة والعناد والتمسك بمبدأ عام لم يحد عنه طول حياته، بل إنه قد دفع الثمن غالياً بسبب هذا السلوك، فلم يداهن ولم ينافق ولم يتنازل عن حق مشروع، بل أنه لا يرضى بأنصاف الحلول، ويقبل التحدي مهما كانت النتائج. لقد قلت في المقدمة إن هذا الرجل لم يأخذ حقه، حياً وميتاً، فقد حورب في كل شيء حتى في نفسه، وما مرد ذلك إلا لأنه من الناجحين، فقدراته العقلية أهلته لأن يبز أقرانه من الدارسين منذ اليوم الذي دخل فيه مدرسة الفلاح في جدة إلى اليوم الذي انتقل فيه إلى جوار ربه. وقلت إنه درس كما درس غيره من الطلاب، واكتفى كل منهم بما حصل من الشهادات وارتزق بها، أما حمزة فلم يقنع بما حصل بل واصل البحث والتعلم ينشد المعرفة في مضانها، بيد أن الكثير من معارفه

كانت نتائج مواقف لم يقنع عقله الكبير بها، يؤكد ذلك من جايله في صباه وكهولته، حتى إذا ما شب وصار فتى من خيرة فتيان الحجاز علماً وثقافة، أخذ يتعهد نفسه بالقراءة والمطالعة في بطون الكتب، وصارت تلك عادة له وطبعاً فيه لا يرضى فيها إلا أقصى غاياتها. «إن خصيصة حمزة التي تبدو خليقة من خلائق العبقرية النادرة، هي القدرة على إتقان ما يولع بإتقانه، بحيث لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق فيما يعن له أن يعنى بمعرفته ودرسه»[12] ولعل العبقرية التي تحدث عنها عزيز ضياء نابعة من العقل الكبير الذي لا يرضى بأقل مرتبة ولا بنصف الحل ولا يقلد من سبقه، بل يأخذ ويناقش ويعيد النظر فيما يمر به من معارف، ولا يسلم بمقولات الآخرين، في غير الثوابت، هذه الخصيصة هي التي تفرق بين مقلد ومجدد ومبتكر، والمبدع الحقيقي من لا يرضى إلا بالشيء كاملاً غير منقوص، ويقرأ فيتأمل فيما قرأ، ويحاور للوصول إلى نتائج مقنعة وليست مرضية، بل أن البحث عن الحقيقة في كل الأحوال يحتاج إلى مشقة وعناء ومكابدة، ومن يقول بغير هذا فقد ظلم نفسه وظلم الآخرين معه، ولعل شاهداً واحداً يؤكد ما ذهبنا إليه في السطور الماضية، ويكاد أبناء جيله أن يجمعوا على هذا الرأي، فقد روى محمد حسين زيدان بعض ذكرياته عنه بقوله «إن حمزة شحاتة هو الفاصلة في مقدمة الطليعة... والتحدي فيه أن يرفض كل ما يتصور أنه النقص يوصف به. وإذا ما عرف أن بعض الشباب يدرسون الرياضة العليا غاب في صومعته عن رؤية الناس ليدرس حتى إذا ما تم له العلم جاء يرفض استعراض العضلات أمامه، ليستعرض عضلات الفكر والعلم» ويضيف زيدان: أن حمزة سأل الشيخ محمد بن مانع عن مسألة في الدين، فأفتاه فيها، لكن حمزة لم يقتنع بالفتوى، فرجع إلى أمهات الكتب الدينية في الفقه، مثل (المحلى) لابن حزم و (المغني) لابن قدامة، وغيرها، حتى أقنع نفسه بالحقيقة. ويضيف زيدان على ذلك ما وجده في روح حمزة شحاتة من الرفض، ليس لمجرد الرفض، ولكن لما يتمتع به من إدراك لمعارفه وقدرة على إتقانها، فيقول: «إنه يحب أن يشبع غلواء نفسه بحب المعرفة

والتفقه في كل شيء «هكذا حمزة شحاتة شبع فكره بالدرس، وأشبع أسلوبه بفكر نظيف، ولكن إياك أن تلمزه في معارفه حتى لعبة الكيرم، حتى نغم على وتر العود، كأنما هو أراد أن يكون موسوعة ثقافية متحركة»[13] ويتضح من الدراسات التي أجريت على أدب حمزة شحاتة وشخصيته العلمية والاجتماعية، أنه مولع بالتعلم، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تطلعاته في الحياة وعدم قناعته بما وصل إليه، لأن طموحاته اكبر مما وصل إليه. ومما ذكر زيدان في مقالته هذه، معرفته للعزف على آلة العود، ويذكر الدكتور الغذامي هذه الهواية بقوله: «وفي ذلك إشارة إلى إجادة شحاتة للعزف على العود، وهي هواية مارسها في حياته وبرز فيها، حتى إنه كان يتسقط غلطات الملحنين المشهورين، مثل محمد عبدالوهاب ويكشفها ويعيد أصولها إلى أساتذة الموسيقى الأولين مثل سيد درويش وسواه، ولكن هوايته هذه ظلت ممارسة خاصة لا يتمتع بها سوى الصفوة»[14] نحن لا نراهن على حب شحاتة للمعرفة أياً كانت، سواء أكانت معرفة علمية أو فنية، فلم تصرفه الحياة العلمية والمناقشات المطولة عن متابعة الفن، إلا أن المناخ الفني في زمنه لم يرق له فلم يدخل في هذا المجال، وأبقى هذه الهواية من ضمن الهوايات الخاصة، يمتع بها نفسه ومريديه في أوقات تروق له، فلم يحترفها مع قدرته عليها كما يذكر الغذامي استدراكاته على الملحنين. والقلق الذي عاناه شحاتة في حياته جاء من مصادر متعددة، استنتجناها من مقالاته وشعره، أما مقالاته، فيكفي في هذا المقام ما ذكره في مقال بعنوان (بين النقد والجمال)، حيث يقول: «ليس أحب إلي من النصب في سبيل تعديل الموازين ومعاناة الحقائق واحتمال مشقة الهدم والبناء في نفسي وفكري، فإن كانت الحياة حياة باستمرار حركتها، وتجدد دواعيها وتعدد صورها، فالنفس ما تكون النفس العميقة إلا بما يجيش بها من أسباب التغيير والتحول والتقدم والتقهقر»[15] إن من يحلل هذا المقال يجد فيه الروح الوثابة، التي تنشد الكمال، وإن كان الكمال نسبياً، لكنها عادة العباقرة والمصلحين الصبورين على المشقة والأذى في سبيل المصالح العامة، فهذه الشخصيات - في قلقها

الدائم- تجد لذة في سبيل الوصول إلى الحقيقة مهما كلف الثمن، والتغيير والتجديد سمة من سمات المبدعين، وإلا كيف يكون إبداعاً إن لم يكن كذلك!! ولا شك أن هذه الشخصيات تعاني رفضها للممارسات الخاطئة، والجمود الفكري. إن كل مبدع يعاني من النقص، ويحاول أن يعوض عنه بطلب الكمال، وليس النقص مدعاة للفشل، بل هو حافز للإبداع، فهناك من تحدى هذا النقص، وجاء بما هو أحسن مما قام به الآخرون الذين استكانوا لمعارفهم المحدودة، وركنوا للكسل، واكتفوا بالقليل عن غيره، ولكن لكل شيء ثمنه وضريبته، فقد أسرف شحاتة على نفسه، وترك ملذات الحياة لغيره في سبيل البحث عن المعرفة الحقيقية، في زمن كان أقرانه يتسابقون على كسب المال، والتقرب بالنفاق، وتحاشي المواقف المحرجة، أما هو فقد قبل التحدي، لكنه تحدي الواثق بعلمه ومعرفته، بعد الرجوع إلى مصادر العلم والمعرفة، في كل شيء، فلم تسيطر عليه الأكاديمية الضيقة ولا الفكر المحصور في (أيديولوجيات) بعض من يسير على مقولة دريد بن الصمَّة، الذي لم يقتنع بما يفعل قومه، لكنه يسايرهم مرغماً:

وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

وكان شحاتة شديداً في قول الحق، لا يتنازل عن معنى من المعاني يراه حقاً مشروعاً، وكان يجد في النقص- الذي يراه بعض الناس مدعاة للشفقة- كمالاً وسبيلاً للوصول إلى الهدف الأسمى، بل يجد فيه ما وجده علماء النفس في عقدة النقص، على أنها أقوى حافز على تحقيق الرغبات شبه المستحيلة، فبالرغم مما عاناه في حياته من ظلم ذوي القربى- الذي يرى أنه اشد من ضرب الحسام المهند - إلا أنها فجرت فيه ينابيع الحكمة والدأب على مواصلة البحث عن الحقيقة والمعرفة، بذا تميز عن أبناء جيله في كثير من الصفات، أولها صدق عاطفته الجياشة بشعر لم يقلد فيه، وحتى الذين وجدوا في بعض قصائده صورة للشريف الرضي، أو النابغة، أو أبي الطيب المتنبي، وغيرهم، لنا عليها بعض الملاحظات، وسنأتي عليها في تحليل

شخصيته من خلال شعره، والنقص طبع في الناس وليس عيباً، فمن يرى أن النقص يعيب شخصية الفرد، فإنه قد جانب الحقيقة، ويروي الدكتور عبد الله الغذامي، قصة روتها له السيدة شيرين، ابنة الأديب، ملخصها: أن أحد الموظفين في دائرة حكومية ما، طلب من حمزة شحاتة اسمه الثلاثي، لكن حمزة رفض وأصر على أن اسمه (حمزة شحاتة) وكفى، ولن يقبل بأكثر من هذا ولا أقل، وقال: لو زدت فيه حرفاً واحداً، فكأنك نقصت منه، أنا حمزة شحاتة فقط، وهذا دليل غباء النظام" هذا هو أنا: حمزة شحاتة، اسماً ثنائياً فقط[16]. كان حمزة شحاتة مولعاً بالمحاجة والجدل، لكنه جدل المنطق والعلمية الموثوق بها، وما ذلك إلا نتيجة معرفته وسعة اطلاعه، وقد ضحى بالكثير من مصالحه - إن لم نقل كلها - في سبيل استقلال منهجه ودفاعه عن الحق، الذي يرى فيه جودة المنطق، وتصحيح مسارات الحياة، فيما يتعلق بالأنظمة والقوانين العمياء والبائدة، وقد ذكر عنه الكثير من المصادمات والتعنت في سبيل ما يرى أنه حقيقة، ولو كذب الإنسان على نفسه في بعض المواقف مرة، فلن يجدي نفعاً في المرات القادمة، يروي الدكتور الغذامي - في نفس المصدر - قصة مماثلة حدثت لشحاتة في القنصلية السعودية في القاهرة نقلاً عن ابنته شيرين، مؤداها أنه كان يريد توثيق عقد زواج إحدى بناته، فطلب منه الموظف إحضار البنت للتأكد من شخصيتها، لكنه رفض ودخل في جدل استغرق أربع ساعات، بيّن للموظف غباء النظام، وقال: أستطيع أن أحضر لك أي امرأة من الشارع على أنها ابنتي، فهل تعرفها؟؟ وما كان من الموظف إلا أن اقتنع وصدق العقد. كان حمزة شحاتة من الرجال القلائل الذين لا يتنازلون عن مبادئهم، مهما كلف الثمن، وفعلاً كلف الثمنُ حمزة شحاتة الكثير، سواء في الحياة الاجتماعية أو في الحياة العامة في كل مناحيها، فلم يسعد في الحياة الزوجية، ولا في الحياة الوظيفية، ولا في الحياة التجارية......، والسبب واحد ليس أكثر من ذلك، فتكوين حمزة شحاتة كان فريداً من نوعه، فقد درج على منهج علمي مثالي لا يقبل بأنصاف الحلول، بل إنه يستطيع أن ينكر إنتاجه الأدبي لو حُرف فيه أو عُدل، ولو في

كلمة واحدة. لقد طلب منه عبدالسلام الساسي أن يكتب مقدمة لكتابه (شعراء الحجاز) وعندما ظهر الكتاب وجد أن الساسي قد عدل في المقدمة وحرف فيها، فأنكر حمزة أن تكون المقدمة بقلمه، وما فتئ ينكرها حتى وفاته[17]. إن ما يقلق حمزة شحاتة – ومعه الكثير – ذلك النوع من البشر، ممن استكانوا للنقص، وساروا في ظل الجمود ومسايرة الآخرين والرضا بالقليل، والتمثل بالمقولة السائدة (ما لم يدرك كله لا يترك جله) مقولة لم تدخل قاموس شحاتة في كل أطوار حياته، فبالرغم من حالته المادية البسيطة، لم يرض بالترضية التي حاول قريبه أن يعطيه إياها تعويضاً عن ماله الذي بحوزته، بل رفض هذا الحل لأنه ناقص، فإما أن يكون المال كله أو لا شيء. هذه الشخصية المعقدة في نظر البعض، المثالية في نظر الآخرين، الغريبة في نظر فريق آخر، خلقت في زمن غير زمنها، ربما يوافقها زمن أبي الطيب المتنبي، الطموح القلق، وربما يكون هذا مثل شحاتة الأعلى، فأبو الطيب لا يرضى بالناقص، وهو القائل:

«إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم»

أو ربما يكون زمن ابن الرومي، أو الشريف الرضي، أو ابن طباطبا العلوي، الذي لم يتقرب من أحد ولم يرض بحال مال عن السبيل الصحيح. ربما تأثر حمزة شحاتة بهؤلاء، وبغيرهم من القادة والعظماء، وفي مقدمتهم محمد ﷺ لما اجتمع فيه من صفات الرجولة، وصفات القائد، مؤسس الدولة العربية الإسلامية، ومن عباقرة التاريخ العربي الإسلامي، الذين ضُرب بهم المثل في كل موقف، كل هذا وارد في تكوين شخصية هذا الرجل، لكن الأمر يبدو لي أبعد من ذلك، من حيث التحليل النفسي لهذه الشخصية القلقة، كان يضع عقدة (النقص) أمامه في كل شيء، سواء أكانت على نفسه أو على الآخرين، كان لا يرضى أن يؤخذ مما وضعه شيء ولا يزاد عليه شيء، اكتفى باسمه الثنائي برغم القوانين، ورفض أن يُنقص من أدبه شيء، ورفض أن يدرج اسمه في كتاب فيه شاعر ناقص (سارق) فلم يرض أن يكون من

مجموعة فيها ناقص[18] وشحاتة يرى - ونحن معه - أن السرقة والانتحال والتحايل والنفاق والتعالم في كل شيء مصدر نقص في الشخصية وجهل مركب يعوض به بعض الناس عن شيء فقده، لكن النقص الذي يشعر به شحاتة ومن هم في مستواه دافع شديد نحو الكمال، ولو أننا تحدثنا عن الكمال والعصمة بمعناها المجرد فلن نجدها إلا عند الأنبياء، الذين عصمهم الله - تعالى - عن الخطأ، والحديث الشريف «المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين» دليل على الخطأ، ففي المرة الأولى عن جهل لا يؤاخذ عليه، أما المرة الثانية فلم يعد جاهلاً، بل يحسب ضمن المتعمدين، فلا يكون مؤمناً، وهذا ما يعنيه حمزة شحاتة في طلب الكمال، فخطيئة آدم علمته أن لا يكرر الخطأ مرة ثانية، واشترط المولى - عز وجل - عليه وعلى حواء - عدم العودة إلى هذا الخطأ. إن فلسفة حمزة شحاتة ترى هذه الأمور على أنها نقص في الرجولة، فالسارق والكذاب والمدعي... وغيرهم لا تكون رجولتهم كاملة، فعندهم نقص لم يستطيعوا إكماله.

ويضع حمزة شحاتة بنوداً ومبادئ للرجولة، ومنها على سبيل المثال:

- الحياء قوام الفضيلة، والرجولة عمادها الناهض برسالتها. إنه يضع للفضيلة معادلة لا يمكن أن تقوم إلا بها، فلا يكون الإنسان فاضلاً إلا إذا كان مكتمل الرجولة، ويفرق بين الفضيلة والرجولة، فيرى أن الفضيلة مكتسبة، أما الرجولة فطبع وفطرة، يقول: «قد يكون الإنسان فاضلاً ونصيبه من حرية الفكر نصيب منقوص، ويكون فاضلاً ونصيبه من الغيرة على الحق والجهاد له، نصيب عادي. ويكون فاضلاً بالقناعة، والعفة، والأمانة، والصدق، والجود... لكن الرجل لا يكون تام الرجولة إلا متى أخذته نفسه أخذاً صارماً بفضائل طبعه، وأخلاقه، وإيمانه الصارم، وهذا قانونه»[19] وحمزة شحاتة في محاضرته هذه يقدم الطبع على المكتسب، ويجد أن المكتسب رافد للطبع، فالإنسان المطبوع لا يمكن أن يحقق ما طبع عليه إلا بتقوية وممارسة ما اكتسب، ويؤكد على أمر مهم في الدراسات

النفسية والاجتماعية، وهو أن الفضيلة أمر يستطيع الإنسان أخذه حيناً وتركه حيناً آخر، كأن يقوم بمساعدة أحد في وقت ما، وتركه في وقت آخر، مع القدرة في الحالتين. هذه فضيلة، لكن الرجولة أن يقوم بمساعدته في كل الظروف، مع القدرة ومع غيرها، وقد قال- تعالى- ﴿يؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة﴾[20] ونستطيع أن نفلسف هذا الموقف بالقول: [كل رجولة فضيلة، وليست كل فضيلة رجولة] ومن فلسفة حمزة شحاتة، قوله «فالفضائل قوة بأثرها، وإشاراتها، وغلابها للنفس. لأنها اكتساب وممارسة، ولكن الرجولة طبع وفطرة.... والفاضل يقود نفسه، أو يقسرها. والرجل تقوده نفسه، وتقسره، ويقوده طبعه القوي، وفطرته العارمة، وإيمانه الصارم» ويرى أن معظم الفضائل ما هي إلا انحراف مستور بمطالب النفس، وأنانيتها الخفية[21]. لعل فلسفة حمزة شحاتة هي فلسفة كبار الفلاسفة في موضوع النفس، وهي اللوامة، وما بينها وبين الروح، وقضية الصراع الدائم بينها وبين الإنسان، الذي يراه حمزة (الرجل) فإذا استطاع هزيمتها حقق الفضائل، وإلا ستقوده إلى عكس ذلك، كما أنه يرى أن الفضيلة في عدم من الثبات، أما الرجولة فهي عين الثبات، ويرى حمزة شحاتة أن الحياء - كما أسلفنا - مركز الرجولة وشعارها، فلا رجولة بلا حياء، وكأنه يتمثل قول الشاعر العربي في ما يسمى بالجاهلية، لكن الله يؤتي الحكمة من يشاء، فالعربي يرى أن الحياة بلا حياء ليس فيها خير، ولا تستحق أن تسمى حياة:

«ألا والله ما في العيش خير ولا الدنيا إذا ذهب الحياء

يعيش المرء ما استحياء بخير ويبقى العود ما بقي اللحاء»

فالعود إذا نزع لحاؤه، وهو الذي يحيط به ويستره، ظهرت عورته وذبل ومات، والإنسان إذا ذهب حياؤه ذهبت كرامته، وحسب في عداد الموتى.

والرجولة - في نظر حمزة شحاتة - تقوم على ثلاثة قوانين، أو صفات، القوة والجمال والحق. ويؤولها إلى ثلاثة انعكاسات، أو متقابلات:

القوة = الحياء، الجمال = الرحمة، والحق = العدالة. وهو بهذه المعادلات يفرق بين الرجولة والفضيلة، أو لنقل: الرجل، والرجل الفاضل. فالرجل، هو ما اكتملت فيه الصفات السابقة، أما الرجل الفاضل، فهو ما تحققت فيه صفة واحدة فقط (الجمال) فقد يكون خال من القوة، ومن الحق، ومكتف بالجمال. ويبرر لمستمعيه وقرائه عن إسقاط القوة والحق عن الفاضل، أو تجريد الفضيلة من هاتين الصفتين، بقوله: «وأنا لا أمتهن الفضيلة بهذا التجريد القاسي، ولا أغض من قيمتها إنما أريد التحديد. فإذا كانت الفضيلة تهب لتأخذ، لم تكن قوة، ولو كان هذا الأخذ من وراء ستوره الكثيفة، لذة فكرية أو متاعاً نفسياً أو مطلباً فكرياً ..... وإذا لم تكن الفضيلة إيماناً صارماً بالتضحية، والجهاد الصادق للحق والعدالة، لم تكن حقاً، ولو بقيت بعد جمالا ظاهر الفتنة للعيون، وصوفية تغذي المشاعر، ولا تكون الضمير»[22]. إن حمزة شحاتة في محاضرته - هذه - يكشف الكثير من تركيب شخصيته، وتأثره بالعظماء في القديم والحديث، وفي مقدمة ما تأثر به شخصية الرسول محمد ﷺ فقد استشهد على رجولته بمقولته المشهورة لعمه، وأحب الناس إليه «والله يا عم، لو وضعوا الشمس في يميني، والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما فعلت، حتى يظهره الله، أو أموت دونه، أو أموت دونه!»[23] ومن تحليل شخصية حمزة شحاتة نجد أنها قد تبلورت في المواقف التي مرت معنا: من موقفه مع الموظف الذي رفض طلبه لأنه لم يعطه الاسم الثلاثي، إلى موقفه مع موظف القنصلية السعودية في القاهرة، عندما أراد أن يوثق عقد زواج ابنته، ومن قبلها رفضه الجلوس في فصل ليس طلابه في المستوى الذي يرغب أن يكونوا زملاءه، إلى إنكاره للمقدمة التي كتبها لشعراء الحجاز، إلى طلبه إسقاط اسمه من كتاب وحي الصحراء، لجامعَيه (محمد سعيد عبد المقصود، وعبد الله بالخير) إلى محاولة قريبه تعويضه عن بعض حقه. ولو تتبعنا حياة حمزة شحاتة لوجدناها على هذا النمط منذ اليوم الأول في حياته إلى اليوم الأخير، ولو شاء أن يتنازل عن بعض حقوقه، وأن يداهن الآخرين لوجد أكثر مما وجد غيره، من المال

والرتب، لكنه فضل الرجولة على الفضيلة، فالرجولة عنده لا تقبل القسمة، فالحياء واحد لا ينقسم، والرحمة واحدة، والعدل واحد، والقسمة نقص، وهو لا يرضى بالنقص، بل يشعر به ليكون حافزاً على الكمال. وكان مفطوراً على ذلك في تكوينه الداخلي، وقد عززه بالعناد والجهاد في سبيله، وله في العظماء خير مثال أعلى، فقد استشهد بخير البشرية ﷺ وبسقراط الذي شرب السم كي لا يتقهقر عن مبدئه، وسعد زغلول، لم يرض بحل وسط مع المستعمرين المحتلين لبلاده. ويرى أن هؤلاء يتمتعون برجولة كاملة، وإن كان البعض منهم يتمتع بنوع من الفضيلة.

لم يكن حمزة شحاتة في تصلبه وعناده في الكثير من المواقف بالرافض لكل شيء، بل هو الرافض لما يخالف قناعته وبأن ما يرفضه فيه خلل، بل أكثر من ذلك، فرفضه لم يأت اعتباطاً لمجرد الرفض، بل يأتي عن علم ونقد معرفي، فما وجدنا شيئاً رفضه إلا وله مبرراته العلمية، فقد كان ينشد الكمال في كل شيء، ويمد يد العون لمن يحتاجه، ممن يرى أنهم بحاجة إلى مساعدته، ويجد في نقصهم سبيلاً إلى الكمال، بل إنه يحاول سد هذا النقص، وخاصة عند الناشئة من الشباب، ويروي الدكتور عبدالله الغذامي بعض المواقف الغريبة في حياة حمزة شحاتة، التي رويت له من بعض المقربين من شحاتة، أنه كان يساعد الناشئين بكتابة مقالاتهم، ومن ذلك ما كان يكتبه لعبدالله عريف رداً عليه حول موضوع (النقد والجمال) وهذا سر لم نكتشفه إلا متأخرين، فقد كان يجد النقص سمة كل مبتدئ، ومن واجب الآخرين مساعدته لتخطي هذه العقدة وإثبات وجوده[24] فشعوره بالتحدي - سواء مع نفسه أو مع الآخرين - منبعه الشعور بالنقص، وليس النقص - كما ذكرنا آنفاً - بما يعوّض عنه بالوهم، لكن بما يعوض عنه بالتحدي العلمي،حيث يقف مواقف الرجال، كما هي نظريته، فكان سريع النجدة، كبير الثقة بالآخرين، صافي السريرة، وبعض هذه الأمور جلبت له التعاسة في حياته وأثرت في نفسه، بل صدمته، وزالت الصدمات الخارجية، بمرور الزمن، وبقيت الصدمة الداخلية ملازمة له إلى آخر يوم في حياته.

يذكر الكثير من معاصريه والمقربين منه بعض المواقف النبيلة، مع أنه لم يتحدث عنها فيما كتب، فقد ذكر الشيخ محمد علي مغربي في كتابه (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري) بعضاً من مواقفه الإنسانية، فهو الذي أوصل الشاعر أحمد قنديل إلى رئاسة تحرير جريدة (صوت الحجاز) حيث رشحه لدى الشيخ محمد سرور الصبان، سنة 1355/1936م. حيث كان الصبان رئيساً للشركة العربية للطبع والنشر، والجريدة من امتيازها[25].

من المؤكد أن حياة حمزة شحاتة لا تختلف عن حياة العباقرة والمفكرين، حياة ذات علاقة وثيقة بالشقاء والمعاناة، والصدمات، ولعل العنوان الذي وضعه لكتابه (حمار حمزة شحاتة) وقد جمع فيه بعضاً من مقالاته، التي نشرها في صوت الحجاز، وتحدث فيها عن الجمال في الفن - بصفة عامة - كان انعكاساً للمعاناة التي كان يشعر بها، نتيجة الظروف التي مر بها إلى آخر يوم في حياته، ولم يتنازل عن مبدئه الذي درج عليه من أول يوم دخل فيه المدرسة، والعنوان في دلالته العبقرية يوحي بالتهكم، مما يدور في الحياة، فشحاتة لم يجد الجمال فيما يكتب أو يرى في هذه الحياة، ولذلك اتخذ الحمار رمزاً لهذا الجمال، وإن كان مصاباً بعقدة الكمال، وقد نشدها في كل شيء، حتى في الحمار، ذلك الكائن المظلوم، فهو الغبي في نظر البعض، والصبور في نظر آخرين، والعنيد إذا شاء العناد، فهل وجد حمزة هذه الصفات في البشر؟ أعتقد أنه لم يطلق هذا العنوان من فراغ، بل وجد في حماره الرمزي، الكائن الوحيد الذي يمكنه أن يتحمل أفكاره، كما هي الحال مع حمار الحكيم، وقصة (نائب في الأرياف) فقد وجد كل منهما في حماره مخلوقاً يتحمل أفكاره على كما هي، ويقف مدافعاً عن آرائه في الحياة، ويرى (أنها عقيدة وجهاد) ويتحدث عن معنى الجمال، هل سيذهب أدراج الرياح، أم تبقى منه ذكرى خالدة في النفس؟!!

«الجميل المفقود يبقى جميلاً في النفس، ولا يفقد سماته وتأثيره ومزاياه الفائتة، لأن الزمن لم يعد جزءاً من حقيقته الزائلة. والمؤلم تبقى

صورته المحزنة أو المثيرة أثراً تتردد به صور أشباهه وبواعثه»[26] إن الألم يظهر واضحاً في حياة شحاتة من خلال ما يكتب تحت ستار الفلسفة الروحية، فالجميل في حياته مفقود، وأثره باق على الدوام، أما المؤلم - إن كان جميلاً أو ضده - فيبقى ماثلاً في مخيلته. إن هذا الصراع في حياته لم يأت من فراغ، فقد جاء من الصدمات التي وقف لها بالمرصاد ووقفت له بكل المراصد، وتغلبت عليه في النهاية، وبقي صلباً في مواجهة هذه الرياح، وهو يعرف أنها ستكلفه أكثر مما يطيق، لكنه فطر على طبع لم يستطع، بل لم يحاول أن يغيره. فأدبه صورة منه وهو صورة من أدبه وسلوكه في الحياة، والتعاسات التي قابلته فجرت فيه ما كان يكنه ويداريه، ولو لم تكن هذه أو تلك لما ترك لنا ينابيع صافية من أدب صادق مع النفس، وتعبيراً فذاً جعل منه إنساناً خالد الفكر صادق التعبير مع نفسه ومع الآخرين، وعندما نعود إلى نفسية المبدع القلقة، وما وراءها من دوافع خلقت لنا أدباً صادقاً جياشاً بالعواطف، فجرتها الأزمات والصدمات، وهذه سمة لازمت كل المبدعين، تؤكد ذلك الدراسات العلمية التي أجريت على عدد كبير من أصحاب الإبداع، فعندما سئل كليبنسكي عن سبب عدم وجود تقليد مأثور عن عبقري سعيد في الحضارة الغربية، أجاب بشكل مباشر: «وهل كان بمقدور رجل سعيد أن يكتب هاملت؟»[27] ولا يعني هذا أن غير المبدعين - إذا ربطنا الإبداع بالعبقرية - سعداء على الدوام، لكن الفرق يكمن في أن المبدع ذو حساسية عالية عن غيره، ولديه من الوسائل التعبيرية الشيء الكثير، ويستطيع أن يبيح بمكنونه في وقت ما، وليس من الضرورة بمكان أن يحدده بنفسه، بل أن الحدث والقريحة هي التي تقوم بالفعل نفسه في وقت تحدده هي.

3 - حمزة شحاتة بين الثابت والمتحول:

منذ أن عرف حمزة شحاتة الحياة، وهو يراوح بين الثبات والتحول، الثبات على مبادئه التي آمن بها، واتخذ من العظماء خير مثال عليها، وبين

التحول في ظروف الحياة الحديثة ومستجداتها، وقد جلبت عليه هذه وتلك بعض المصاعب في الحياة، وفي أحيان كثيرة المصاعب برمتها. وإن كان ثباته على مبدأ لم يتحول عنه قد أراح ضميره في وقت من الأوقات، فإن آخر قد جلب إليه متاعب هو في غنى عنها، وفي كل الأحوال كان يحمل لباس الفلسفة بكامله، وليس لباس القناع الواقي في وقت من الأوقات، أو ما يسمى (الازدواجية) فقد نجد شخصية أبي العلاء المعري في تأملاته في الحياة، أو طموحات أبي الطيب التي لا تنتهي، أو تشاؤميات ابن الرومي من الناس والحياة، وبالرغم من هذا كله فلحمزة شحاتة شخصيته الخاصة، الواضحة المعالم، وإن جمع صفات من ذكرنا كلها أو بعضها، أو الكثير من ثقافات وفلسفات الشرق والغرب. إن الثابت في حياة وأدب حمزة شحاتة – من خلال هذه الدراسة السريعة، التي أرى أنها لن تفي بشيء من حقه، كأديب وشاعر وفيلسوف – لا يزيد على شيئين اثنين:

الأول، إيمانه بمبادئه والدفاع عنها، فهو لا يرضى بشيء ناقص في حياته، سواء أكان له أو لغيره، فقد قام بمساعدة الآخرين، الذين يجد فيهم النقص، فالنقص عنده طريق إلى الكمال، ومادام الإنسان يشعر بالنقص فسيصل إلى الكمال.

الثاني، المرأة، وللمرأة في حياة حمزة شحاتة وجهان: الأول، وجه مشرق، والثاني وجه مظلم. فالوجه المشرق تلك المرأة التي غمرته بحبها وتقديرها ورعته طفلاً وأسبلت عليه من عطائها وحنانها، وهي في نظره المرأة الكاملة، أما الوجه الآخر للمرأة فهو ذلك الجنس الخائن الناكر للمعروف، الأناني، وهو مصدر كل التعاسة التي عاناها في كل ظروف حياته. هذان شيئان ثابتان في حياة حمزة شحاتة، وسنأتي إلى تفصيلهما، من خلال دراسة شعره ونثره. أما المتحول في حياته، فشيء واحد جعل منه قمة في التطور الفكري والسبك اللغوي البارع، ذلك التحول والتجديد في الحياة الفكرية والأدبية، قرأ القديم ولم يقف عند حدوده الماضية، بل طمعه بالجديد، وابتكر عليه نوعاً من الحداثة، ورأى أن الحياة في تجدد دائم فواكبها مع الحفاظ

على معطياته القديمة «إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة، والإحساس القوي والتذوق العميق، أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع. وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة»[28] وبالرغم من تشدد مواقفه العلنية، إلا انه انطلق منها بقوة إلى الجديد، فجدد في الأفكار والأخيلة، والمعاني، وكتب الشعر الحديث على التفعيلة وكان قادراً على مجاراة كبار أساطين هذا الفن، في العراق ولبنان، في فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، وقد تفوق عليهم في عدم الغموض الرمزي في الشعر العربي الحديث[29]. وقبل الدخول في الحياة الأدبية نود الدخول إليها من خلال الحياة الاجتماعية، ولن نستطيع – بأي حال من الأحوال – التفصيل فيها في هذا البحث المحدود بعدد من الصفحات – وسنحاول الاختصار بما لا يخل بالفكرة العامة.

والمرأة في حياة حمزة شحاتة هي المحور الرئيس، وهي الهيكل العام بوجهيه: (السالب والموجب) وقد أكد الدكتور عبدالله الغذامي في دراسته للنموذج، في (الخطيئة والتكفير) ست نساء في حياة حمزة شحاتة، وقابلهن، ثلاثاً بثلاث، لتصبح النتيجة (صفر) ثم الحقهن بخمس بنات، من صلب شحاتة، الذي ورث الجنس النسائي السائد في عائلته، فأبوه (شحاتة) لم يكن له أخوة ذكور، وقد جاء من نسج الأسطورة والخرافة السائدة في ذلك الزمان، على النمط الشعبي (شحاتة) والتاء مبدلة عن الذال، والأصل (شحاذة) أي القوة التي تحمي الإنسان من الحسد، ومنها (يشحذهم) أي يطردهم، وكذلك شحذ الرجل السيف، جعله حاداً[29] وأصل الفعل (شحذ) يتغير في الأعراف الشعبية، ما بين (شحذ، وشحد) أي بمعنى (استجدى) الآخرين، وشحاتة أخذ من الفعل (شحاذة = شحادة = شحاتة)، بمعنى الطلب، فانقلبت الذال إلى دال، ثم انقلبت الدال إلى تاء، والسبب ثقل النطق إذا وجدت الدال قبل التاء مباشرة. وهذه الخرافة من عصور التخلف الفكري تعبير عن طرد الأرواح الشريرة، التي تقتل الأطفال، أو تقصر النسل على نوع معين، مثل البنات... والنساء الثلاث (الموجبات) في حياة حمزة شحاتة،

اللائي ذكرهن الدكتور الغذامي برواية السيدة شيرين شحاتة، هن: أمه، وهو الابن الأصغر بين إخوته، وكانت تحبه حباً جما، حتى أنه عندما سجن في قضية سياسية، بكته حتى فقدت نظرها، ولما خرج بريئاً من التهمة عاد للأم بصرها. ويعلق الدكتور الغذامي على ذلك مقارناً حب أمه له بحب يعقوب، الذي أبصر بمجرد رؤية ابنه يوسف[31] أما المرأة الثانية: فكانت سيدة من آل جمجوم، رعته وحنت عليه كثيراً عندما انتقل من مكة إلى جدة للدراسة في مدارس الفلاح. والثالثة: أخته خديجة، التي ضحت بشبابها في سبيل رعايته ورعاية بناته، حتى توفاها الله إلى جواره، وقد تركت في نفسه أثراً وجرحاً عميقاً لم ينسه، زاد من صمته صمتاً رهيباً، اعتزل فيه الناس لقرابة عام.

تلك ثلاث نسوة في حياة حمزة شحاتة، كان لهن الدور الإيجابي، لم يمكنه الزمن من التمتع بحياتهن، وفي مقابل ذلك ثلاث نساء على النقيض، هن زوجاته الثلاث، لاقى منهن الويل والثبور، وحولن صورة المرأة عنده إلى جسد فقط، ونزوة شهوانية طائشة في ليل بهيم، شبهها بنشوة السكر التي يفيق صاحبها على الندم. ولم يستمر على تلك العلاقة حيث أنهاها بالطلاق المتتالي للثلاث، وهاهو يقول: «الزواج الأول غلطة، والثاني حماقة، والثالث انتحار»[32] ويقي يرعى بناته لعل فيهن من تعوض صبره خيراً، فكانت أمنيته الأولى أن يجد منهن طبيبات يوجد لهن مستشفى لعلاج الفقراء والمعوزين، بلا رسوم، أما الأغنياء فيأخذ منهم رسوم العلاج للصرف منها على العيادات، لكن أمله خاب – كعادته في الناس – فلم يصبح منهن إلا طبيبة واحدة. كانت المرأة في حياة حمزة شحاتة كل شيء، وقد أوجدها في ثنائيات متناقضة، فهي الصديق/ العدو، وهي الوفي/ الخائن، وهي الصادق/ الكاذب، وهي الضعيف/ القوي. أنه يراها كالدنيا (يوم لك ويوم عليك) وقد صور هذا الوضع في معظم قصائده، ووضعها في معادلات ليس فيها تكلف الواعظين وسطحيتهم، فيقول:

«فلم يصحب الدنيا طويلا على المنى	سعيدٌ، ولا أفنى الجديدين مصعبُ

ومــازالــت الأيــام تــقــبــل تــارة وتــدبــر، والــدنــيــا تَــجـد وتــلــعــب
فهذا خصيب كان بالأمس مجدباً وما ينفى في يومه الجدب مخصب»[33]

نستطيع أن نستخرج حياة حمزة شحاتة من خلال هذه الأبيات الثلاثة، فطامته في الفشل العاطفي والزواج الفاشل من ثلاث نساء، لم يكن الحد الفاصل في مأساته في الدنيا، فبالإضافة إلى أنه يشعر بعدم الأمان فيمن وضع فيهم الثقة، ابتداءً من قريبه الذي ادعى بأنه صرف ما لحمزة من مال عنده على تعليمه ومصاريفه، وفي النهاية حاول معه بترضية كعوض عما فقده، ورفض حمزة هذا العرض، كما ذكرنا من قبل، فإنه مني بنكسة أخرى مع أحد أصدقائه في صفقة تجارية، ادعى الشريك أنه خسر كل المال، ولم يبرر لذلك. لكن مشكلة أخرى كانت تزعجه، وهي عدم وجود الوريث الذكر الحامل لاسمه، لكن هل هذا الوريث هو حقيقة من صلبه؟ هذه علامات استفهام كانت ترتسم أمام حمزة شحاتة في كل تصرفات حياته، كان في يوم من الأيام عند مدير الأمن العام في جدة، وكان أحد أبناء البادية قد جاء إلى هذا المدير في حاجة قضاها له بسرعة، وسر البدوي من شهامة المدير وأراد أن يدعو له بدعوة تليق به، ولم يعرف سبل المجاملة الحضرية التي يعرفها أبناء المدن، فقال: «الله يجعل ولدك من صلبك" هذا البدوي يؤكد على الصلب، أي على الذرية، لكن حمزة - بحساسيته عن المرأة - يؤولها تأويلاً آخر، وفي هذا الدعاء كناية عن سلسلة النسب، وليس بالضرورة أن يكون في المسألة شك، أو يقين»[34]. ويهجر حمزة شحاتة وطنه إلى مصر ليعيش بعيداً عن القلق، ويعلم بناته في جامعاتها، فهو يضع فيهن الأمل، فقد، فقد كل شيء إلا هؤلاء البنات، لكن السبب الرئيس في صدمته وخيبة أمله كان في الناس الذين تعامل معهم بصدق، فقلبوا له ظهر المجن واستغلوا الطيبة التي فطر عليها، وقد صور هذا المشهد في الكثير من شعره، كتعبير عن هذه الخيبة، وتنفيس عن مرارة يشعر بها تجاه هذه الفئة التي ظهرت له بوجه غير الوجه الذي هي عليه:

«حيث لا ترتدي الصداقة أثواباً بلوني خداعها والرياء
حيث لا يَطعن الرفيق رفيقاً بين دعوى تقواه والإغواء
حيث لا تُنْصَب الشعارات زيفاً وفجوراً يروى ومحض افتراء
حيث تبقى الصلاة تقوى وطهراً لا فخاخاً للبيع أو للشراء»[35]

هذه المقطوعات الوجدانية تكفي عن الشرح الطويل لما تعرض له حمزة شحاتة من خيانة وغدر من الأقرباء والأصدقاء الذين يدّعون التقى والفضيلة، في الظاهر، لكنهم يبطنون عكس ما يظهرون، فكم من إنسان يظهر في اليوم الواحد بعدد من الوجوه، فهو يجيد لباس الأقنعة، واستعمال كل منها في وقت معين وحسب الموقف الذي يحتم عليه لباس هذا القناع أو ذاك، فلكل موقف قناعه المناسب، ويجيدون لعب الأدوار.

وهذه السمة الظاهرة في حياة وأدب حمزة شحاتة لفتت نظر الدارسين والمؤرخين للأدب السعودي على وجه العموم، ويعزو البعض ذلك إلى خيبة الأمل في كل الناس «كانت صدمة حمزة شحاتة وخيبة أمله في الناس وفي الحياة بوجه عام هي أبرز وأقوى مظاهر صوته الشعري. إن أول ما يسترعي انتباه قارئ شعره، هو توقف شحاتة طويلاً عند محور الغدر والخيانة في العلاقات الإنسانية، كان كل إحساس بالعزلة والغربة، وكل إحساس بعبثية الحياة، وكل تعبير عن الشكوى واليأس ينبع جميعه ويصب في هذا المحور الذي يكاد يكون قاسماً مشتركاً في قصائده. كان لا يمل الحديث عن انتكاس القيم والفضائل، وعن استحواذ الغدر والخداع على طباع الناس وعلاقاتهم. وكان دائم البحث عن مثاله الذي لم يجده قط»[36].

ومع أن حمزة شحاتة صور حياته – بما يشبه السيرة – في شعره، من تقلبات عامة و أحداث معينة، ومعاناة ذاتية، إلا أنه قد طرق كل فنون الشعر وأغراضه المتعددة بلغة أدبية راقية مردها تكوينه الثقافي الجيد واستعداده الفطري، لذلك يجمع كل الدارسين والمؤرخين للأدب العربي السعودي على أنه

والعواد فرسا رهان في مقدمة الشعراء في المملكة[37] وقد اعتبره بعض النقاد الفحل المفوه، الذي لا يجامل على حساب شعره ومبادئه، وهذا كلام قلناه من قبل ولا نريد ترديده، فقد ذكر إبراهيم فلالي شاعرية حمزة شحاتة وشعريته، وقال عنه: «.. وإنك حينما تقرؤه تقف أمام شاعر فخم ضخم جزل الألفاظ متين التراكيب متماسك الأداء تماسكاً يذكرنا بشعر الفحول القدامى، إن من يقرأ قصيدته (نهاية) يتذكر البحتري وجريراً، أداء وشاعرية واستمع إليه وهو يقول:

«أخيرُ سبيليك التي تتجنب؟		وأدنى حبيبيك الذي لا تقرّب؟

إن ما قاله الفلالي عين الحقيقة، وليس الفلالي هو الوحيد الذي يشهد لهذا العلم بالريادة، وإن كان التعبير الذي وصفه به على أنه يشبه الشعراء الفحول الذين خلدهم التاريخ الأدبي، داخل الحدود العربية وخارجها، تعبير أراد به المدح، وهو تعبير سائد في زمان الفلالي وعند بعض المقدمين للكتب والدواوين على وجه الخصوص، فحق هؤلاء محفوظ، لكن الشاعر شحاتة، تميز في زمانه بما يليق بزمانه، ومن يدري لو كان معاصراً لهم، من سيكون، صاحب السبق؟!»[38] وقد درج الكثير من الدارسين على أسلوب المحاكاة والإسناد السريع، ولم يكلفوا أنفسهم بالتمعن في النص الشعري، في حداثته ومبتكرات معانيه، بل يسندون الشاعر والنص إلى من يحضرهم من الأسماء الفعالة في الشعر العربي، فقد شبهه بعضهم بالمتنبي في الجزالة و آخر بجرير، وفي الفلسفة بالمعري....[39] وليست النسبة إلى هؤلاء بعيب، لكن الزمان والمكان والظروف المستجدة لها وضعها الخاص، فلم ينظر الدارسون إلى هذه الحيثيات في حياة الشاعر أو الناثر بعين الاعتبار، ويقيني أن أحداً لن يرضى بهذا الوصف مع تقديره لكل من نسبوه لهم، وهذا ما سبق أن أشار إليه القرشي، في نقده للمرصاد، حول حمزة شحاتة. ونجد من قرأ حمزة شحاتة من المثقفين والدارسين الشباب يختلفون في الرؤية النقدية، والتحليل المنطقي للنص، فقد أشار علي الدميني إلى شخصية

شحاتة المستقلة وإنه لا يكرر فيها أسلوب الآخرين «في شعر حمزة شحاتة كما في نثره تبرز ملامح التمييز في الأداء الفني، فلا تشعر أنه يكرر أسلوب الآخرين، وفي كتابته تتبدى عبقرية الكاتب الساخر كما تبدت عند [برنارد شو]»[40] وبالرغم من أن هذه الفئة تعتبر مستقلة في التحليل إلا أن الدميني يعيد ذلك إلى إسناد الآخرين كل إبداع إلى تقليد، فالكاتب الإنجليزي الساخر، برنارد شو، يختلف عن شحاتة، فكل كتاباته ساخرة، ولو أراد أن يجدّ كما جد شحاتة لما استطاع، فسخرية حمزة شحاتة نابعة من انعكاس نفسي على ظروف الحياة، وعدم مبالاته بما فيها من نشاز فكري. ولكي يختصر الدارسون الطريق الشاق في التحليل والمراجعة وقراءة النصوص من داخلها، اكتفى البعض بالإحالة إلى شاعر أو كاتب ذاع صيت نثره أو شاعر دوى نغم قصيدة اشتهرت من بين قصائده في الآفاق.

عندما استقر حمزة شحاتة في القاهرة، نظم قصيدته المشهورة (غادة بولاق) وسماها البعض (نفيسة) ونفيسة اسم متداول في مصر، ولا يهم المسمى، فالمضمون أولى منه، فما لبث الدارسون إلا أن قالوا: إنه يقلد فيها الشريف الرضي، في قصيدته المعروفة، (ظبية البان) لأنها اتفقت في الوزن والقافية، ومطلعها:

«يا ظبية البان ترعى في خمائلها   يهنأ لك اليوم أن القلب مرعاك»

وهي قصيدة معروفة لا تحتاج إلى تعريف، أما حمزة شحاتة فكانت قصيدته على هذا البحر، لكن مفرداتها تختلف في حداثتها عن قصيدة الشريف الرضي، فهي معاناة شاعر فقد الحب والحنان، فوجده في غير من كان يحلم به، وقد تكون غادة بولاق، ذلك الحي القاهري العتيق رمزاً شعرياً قصد به مصر كلها ممثلة في فتاة جميلة:

«يا فرحة النيل يا أعياد شاطئه   يا زهر واديه يا فردوسه الزاكي
يا ذخر ماضيه من فن وعاطفة   قيدته بهما لما تصباك
كانت ضحاياه في الماضي   فهالني أن أراه من ضحاياك»[41]

ولعل شحاتة قد عبر عن مأساته في هذه القصيدة خير تعبير، فقد ذكر فيها كل ما كان يفتقده في المرأة وفي الصديق، بل في المجتمع كله من صفات الجمال الروحي المفقود. وفي قصيدة أخرى، بل في عدد من القصائد يستعيد فيها ماضيه الجميل في الحب، لكنه يكتشف أن كل ذلك كان وهماً وسراباً يحسبه الظمآن ماء، وهاهو يقول في قصيدة عنوانها (أنتِ:

«أنت التي أيقظت قلبي

من عميق سباته...

وأنرت عمق حياته...

وسطعت كالفجر المورَّد

في دجى ظلماته

ودفعتِ تيار الشعور

فدب في خفقاته

ونثرت آلاف الزهور

على حقول مواته

وأزحت أستار الضباب

غفا على صبواته

وبالرغم من هذه النشوة يختم القصيدة بما يعانيه ويرى أنه هو الحقيقة في حياته وحياة أمثاله من البشر، الذين خدعهم بريق الحياة وزيفها:

ما جدوى الكلام؟؟

ماتت عواطفنا

فليس يعيدها لحياتها

كل الكلام

وترمدت نار الهوى

بفراقنا .. وخبا الغرام

فعلام ننفخ في رماد؟

وإلام نحلم بالمعاد؟[42]

وهكذا يعود شحاتة إلى واقعه، وهذا دأبه في كل أشعاره، يحلق في خيال كان يتمنى أن يكون حقيقة، لكنه يكتشف أن ما يحلم به رماد، لن تعود جنوته كما كانت، فيرضى بواقعه المرير، ويستسلم لظروف حياته رغماً عنه، وهاهو يرثي نفسه في آخر عمره بمرثية يصور فيها خيبة الأمل في كل شيء، وخاصة الناس:

«خيال أجاد الوهم نسج خيوطه شقينا بما أزجى إلينا وأعقبا
أراني شريداً أنكرته بلاده فشرق مسلوب القرار وغربا
وناضل يستبقي الرجاء فلم يجد عدا اليأس نهجاً والمعاطب مركبا»[43]

وهو في هذا المنحى يلتقي بالشاعر حسين سرحان، في طريق واحد اسمه (اليأس من الحياة والناس) ساق كل منهما إلى الانطواء والابتعاد عن الظهور والناس، لأن أحلامهما أكبر من واقعهما، وقد قدّر من هو أقل منهما قدراً، فسبب ذلك لهما الإحباط، وليس ذلك بمبرر لهما على هذا السلوك، لكن هذا ما حصل، وسينصفهما التاريخ، ومن هو في مستواهما من المبدعين في يوم ما، فالسرحان يمقت حياته التي أضاعها في الوظيفة،التي لم تكن همه ولا منتهى طموحه، فيقول:

«فكيف قبلت القيد أرسف تحته بخيلاً بإحساسي سخياً بأدمعي
وكيف أرى حريتي بعد محبس مقيت الجنى، أبصر به، ثم اسمع
فضل سبيلي، وانتكست كأنني طريد، رماه دهره وسّط بلقع»[44]

وقد حظي شحاتة ببعض الآراء في الدراسات العامة، ومما يدل على عمق فكره وثقافته، اختلاف الآراء حوله، فالدكتور محمد عبد المنعم خفاجي يرى أنه متأثر بأبي العلا المعري في فلسفته نحو الحياة والناس، وبمذهب القوة الذي دعا إليه نيتشة، وهو يمقت الضعف ويزدريه ويحاربه، وله فلسفة خاصة يضمنها بعض قصائده، وشعره سواء منه ما نظم في ربوع الحجاز أو على ضفاف النيل مستوى الشاعرية متشابه السمات، ولا أشبهه إلا بالشاعر القديم النابغة النبياني في نسجه وأسلوبه وبالمتنبي في عمقه وقوته وجزالته[45] وإذا انتقلنا إلى نثر حمزة شحاتة فسنجده نثراً متعلقاً بنقد الحياة، في سخرية ليست من طبع شحاتة الجدي، فهو يسقط ما في نفسه على المجتمع بالطريقة التي يرى أنها تشفي بعض غليله، وليس مقلدا في أسلوبه النقدي، وإسقاطاته على الحيوان الذي اختاره نموذجاً لحمل أفكاره – كما ذكرنا من قبل –، فهذا الحيوان الذي اشتهر بالصبر والعناد، كان مثار جدل في التراث العربي، منذ الجاحظ، والدميري، والشدياق، والحكيم، وسيبقى كذلك.

ونجد حمزة شحاتة يدافع عن الحمار، فهو – في نظره – مؤدب وصبور ودمث أخلاق وحسن الصوت....[46] ويجد في الحمار فضائل ليست في الإنسان، ليس فيه أنانية الإنسان ولا تكبره ولا ظلمه، ويرى في حماره مزايا انفرد بها – حتى بين الحمير –. فيقول عنه: «أما حماري فهو بدع بين الحمير، أقسم بالله أنه لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين ظاهراً مرموقاً»[46]، ويعلق الدكتور غازي زين عوض الله على هذا القول: «وقد أراد حمزة شحاتة أن يجعل الحمار مجرد موضوع لنقد الإنسان»[48] ولم يكن حمزة شحاتة في مقارنته بين الإنسان والحيوان (الحمار) ليظهر فضائل الحمار، وهو الذي يفرق بين الرجولة والفضيلة، لكنه يهدف من وراء ذلك إلى بيان أن الحمار أوفى من كثير من الناس، فهو صاحب فضيلة لا توجد في بعض الناس، وهم الذين كان له معهم أقسى تجربة. وقد رأى بعض الدارسين، أن حمزة شحاتة ليس بالناقد، فهو

فنان مطبوع، وليس محترفاً للنقد[49] ونحن لا نتفق مع هذا الرأي، فحمزة شحاتة يمتلك من الرأي النقدي، والفكر الثاقب ما لم يهيأ لغيره من الشعراء والنقاد، فقد عالج الكثير من القضايا بروح الناقد الحصيف، لكنه مقل في هذا الجانب.

الخاتمة:

أما وقد عرضنا لشيء من أدب حمزة شحاتة وفلسفته في الحياة، فنود أن نختم القول في هذه الشخصية البارزة في الأدب السعودي والعربي بوجه عام:

إن هذا الموضوع يحتاج إلى دراسة أكاديمية مقننة، لإظهار الجوانب الفنية والعلمية والاجتماعية في أدب علم من أعلام الفكر والأدب، وقد حاولت أن أعطي لمحة مضيئة عن أدبه، من خلال قراءة سريعة، قد لا تفي بالغرض، مما قاساه في حياته، من خيانات وغدر لم يكن مؤهلا لها، فسببت له صدمات هي مصدر إلهامه، ووقود عبقريته الشعرية والنثرية، وهكذا تكون مصادر المبدعين على مر التاريخ الأدبي في العالم كله، وفي هذه الفصول المختزلة من أدب شحاتة لمحة عما قاساه، أرجو أن تكون فاتحة علمية في دراسة تفيه حقه، فقد أخذ غيره حقاً زاد على قدرته، وهو الأحق بذلك، لكن الأمل معقود على طلبة الدراسات العليا في الجامعات العربية، وأساتذتها من الباحثين، وحسبي أنني حاولت في وقت لم يسعفني التوغل في أدب شحاتة وفكره العميق، فلم يفرد الدارسون له دراسة مستقلة، كما أنهم يعزون عبقريته إلى تقليد الآخرين من السابقين، وقد نختلف معهم في هذا الرأي، وإن اتفق وزن قصائده مع الآخرين، فهذا تناص وليس تقليد، فمن يدقق في بناء قصائده يجد فيها روح الابتكار، في المفردات والرؤية الفنية، وكذلك في نثره العميق، وفكره المتألق، ورؤيته للحياة والناس. والله الهادي إلى سواء السبيل......

الهوامش والمراجع

1) انظر، دراستنا «التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي» ص 107، نادي الطائف الأدبي2005م. ودراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم «نقاد الحداثة وموت القارئ» ص 113 نادي القصيم الأدبي، وانظر الدكتور: حسن الهويمل، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر، ص388، من إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، 1992/1412م.

2) انظر، (بين الجمال والنقد) جريدة أم القرى، ع 449، 1359/1/17 – 1940/2/25م

3) انظر، عزيز ضياء «حمزة شحاتة قمة لم تكتشف» تهامة.

4) انظر، دراستنا «النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته» ص 171، نادي الطائف الأدبي، 2003م.

5) صدر نص هذه المحاضرة كاملاً عن شركة تهامة للنشر، 1981/1401م. وقد تحدث عنها الكثير من الباحثين والمؤرخين للأدب السعودي، انظر: محمد علي مغربي (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر)، ص 73، تهامة، 1981/1401م.

6) ديوان حمزة شحاتة، تهامة، 1988/1408م.

7) حمزة شحاتة، إلى ابنتي شيرين، تهامة، 1980م.

8) رفات عقل، تهامة، تهامة، 1980م.

9) دكتور، محمد عبدالرحمن الشامخ «النثر الفني في المملكة العربية السعودية»، ص 96، دار العلوم، الرياض 1982/1402م.

10) انظر: عبدالسلام الساسي، الموسوعة الأدبية ج 2، ص 134، مكة المكرمة، 1395، وانظر: الدكتور محمد العيد الخطراوي، شعراء من أرض عبقر، ص 94، والدكتور، عثمان الصوينع، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر ج 1، وقد اختلف المؤرخون في سنة وفاة حمزة شحاتة، ما بين 1971 و1972، لكن الغذامي يؤكد عن بنت الشاعر السيدة، شيرين شحاتة، أن وفاته كانت في عام 1972م، في القاهرة، ودفن في مكة.

11) الدكتور: عبدالله الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص 195-196، نادي جدة الأدبي 1985م.

12) عزيز ضياء (حمزة شحاتة: قمة لم تكتشف) ص 49، مصدر سابق.

13) محمد حسين زيدان (جريدة المدينة، ملحق الأربعاء) 1403/5/3.

14) الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص 198، مصدر سابق.

15) انظر: صوت الحجاز، 1940/2/25م.

16) انظر: الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص 200، مصدر سابق.

17) الغذامي، ص 201. وذكر الناقد إبراهيم هاشم فلالي، في كتابه (المرصاد) ص 142، بعد أن نقد المقدمة التي كتبها حمزة شحاتة لكتاب الساسي، أن حمزة أعلن في جريدة البلاد السعودية، أنه لم يكتب المقدمة، ويقول الفلالي: «بعد كتابة ما كتبت عن المقدمة اطلعت على إعلان في أحد أعداد جريدة البلاد السعودية بإمضاء الأستاذ حمزة شحاتة، ومفاد الإعلان أن المقدمة ليست بقلمه فدار بخلدي أن الموضوع لا يتعدى أن يكون مؤامرة معقودة بين الساسي والشحاتة باتباع هذه الخطة لترويج الكتاب، المرصاد142، النادي الأدبي في الرياض، ط 2، 1980/1400م.

18) الغذامي، 202.

19) حمزة شحاتة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) 114-115 تهامة، 1981/1401م.

20) سورة الحشر، آية 9.

21) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 115.

21) المصدر نفسه، ص 118.

23) المصدر نفسه، 120.

24) الغذامي، ص 199.

25) محمد علي مغربي: أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري، ص 19-20، تهامة 1981م.

26) حمار حمزة شحاتة، ص 89، دار المريخ، الرياض، 1977م.

27) انظر: العبقرية، تحرير بنيلوبي مرّي، ص 22، عالم المعرفة، 208، الكويت، أبريل 1996م.

❖) كتبت مرة مقالاً بعنوان (الإبداع وليد الألم) فأنكر البعض عليّ هذا العنوان واتهموني بالمبالغة في الطرح، وضربوا أمثالا بأغنياء وأصحاب مناصب...،على أنهم سعداء في الحياة، فمن أين يأتيهم الألم والحرمان؟؟، لكني برهنت على ذلك بأن المال والجاه ليس هو مصدر السعادة، ربما يكون غنياً ذا منصب مرموق، لكنه محتاج إلى أبسط الأشياء في حياته، وقد حال دونها ظرف ما!!.

28) انظر: صوت الحجاز، 1359/1/20.

29) الدكتور: حسن الهويمل، 413، و449، مصدر سابق.

30) ابن منظور: لسان العرب، مادة شحذ، ص 44، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

31) الغذامي: المصدر السابق، ص 248.

32) حمزة شحاتة: رفات عقل، ص 95، تهامة، 1980م.

33) ديوان حمزة شحاتة، ص 146، دار الأصفهاني، جدة، 1988م.

34) انظر: حمزة شحاتة رفات عقل، ويكاد الكتاب أن يكون كله فلسفة ضد المرأة.

35) ديوان حمزة شحاتة، ص 189.

36) الدكتور: عبد الله المعيقل (معجم البابطين للشعراء المعاصرين)، مج 6، ص 181، الكويت.

37) الدكتور: محمد عبدالمنعم خفاجي (الشعراء والتجديد) ص80، وما بعدها، القاهرة.

38) إبراهيم هاشم فلالي (المرصاد) ج 1، ص 91 وما بعدها، نادي الرياض الأدبي ط 2، 1980/1400م. وانظر: نقد المرصاد للشاعر حسن عيد القرشي في نفس الكتاب، ص 302. والفلالي يميل إلى شعر وفكر شحاتة ويفضله على غيره.

39) الدكتور: بكري شيخ أمين (الحركة الأدبية في المملكة) ص 212، الرئاسة العامة لتعليم البنات، 1976م.

40) علي الدميني: حمزة شحاتة الشاعر المفكر، مجلة قافلة الزيت، جمادى الأولى، 1400، مارس/ إبريل 1980م. وانظر: غازي زين عوض الله، الصحافة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص83، مكتبة مصباح، 1989م، جدة.

41) ديوان حمزة شحاتة: ص 56، مصدر سابق.

42) الديوان، ص 43. 90-91.

43) نقلاً عن الغذامي، ص 238، مصدر سابق.

44) حسين سرحان (أجنحة بلا ريش)، ص 160، نادي الطائف الأدبي، 1977م. صدرت رسالة دكتوراه عن نثر حسين سرحان، من كلية اللغة العربية، في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في الرياض، أعدها عبدالله الحيدري.، وصدرت عن النادي الأدبي في الرياض 1426، في مجلدين.

45) الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، الشعراء والتجديد،، ص 181، مصدر سابق.

46) نظر: صوت الحجاز، ع208، لسنة 1936م.

47) المصدر نفسه، ع 225-227.

48) الدكتور غازي زين عوض الله: الصحافة الأدبية، ص257، مصدر سابق.

49) انظر: الدكتور، عبد الله الحامد، مجلة اليمامة، 1399/2/18م.



هذا الكتاب وهو في الأصل محاضرة يلفت النظر من وجوه عدّة لما فيه من وعي منهجي متطوّر ولما بنى عليه صاحبه مقاله من مبادئ ولما فيه أيضاً من إحساس عميق بطرافة ما هو مقبل عليه وبجدّته وكلّ هذه الوجوه تدفعنا على أن نبدأ بملاحظة بدت لنا أساسيّة وهو أنّ العنوان الذي اختاره المحاضر لمحاضرته واختاره بعد ذلك ناشر الكتاب لا يبين بما يكفي على محتواه وربّما أخطر العنوانُ ببال القرّاء أنّه من قبيل تلك الكتب المواعظ التي يلقي بها أصحابها على النّاس من باب السّعي إلى تغيير ما طفى على النّاس من زهد في الفضيلة وتراجع في خصال الرّجولة، إذاً قد يفهم القارئ من العنوان أنه من باب «الأمر بالمعروف» والدعوة إلى سواء السّبيل والاكتفاء في كلّ ذلك بخالص الشعارات ومبذول العبارات التي تطفح بها كتب المواعظ التي تكتفي في عملها بالتوجيه والدعوة السطحية الواضحة إلى ما تدعو إليه.

والمطّلع على هذا الكتاب يدرك أنّ محتواه أكبر بكثير مما يدلّ عليه عنوانه وأنّ صاحبه فيه أبعد ما يكون عن الوعظ وإنّما هو باحثٌ يتصدّى لموضوع خطر وخطير في الوقت نفسه ويريد أن يعرّيَ كلّ جوانبه وأن يردّ فيه الأمور إلى مصادرها وأن يحدّد قيَمها باعتباره باحثا لا باعتباره محاضرا أو واعظا، يقول في هذا المعنى: «وأنا أريد التجريد والتّعريةَ كباحث لا كمحاضر فإنّي لو قصرتُ كلامي على الرجولة أو على الخلق الفاضل خشيتُ أن يتحوّل حديثي إلى موعظة لا تعدو أن تكون تمدّحا حماسيا بالفضائل دون تحليلها وردّها إلى مصادرها وتحديد قيمها ومعاييرها وأثرها في صميم الحياة وعلاقتها بالنفوس» (ص 22).

وهذا الوعيُ المتطوّرُ الذي نصادفه في كلّ صفحة من صفحات الكتاب يكسِبُ هذا العمل قيمة مهمّة تجمعُ بين الفكر المجرّد في القضايا والوعي المنهجي المتطوّر لكي يخرج بالبحث من حدوده الضيّقة إلى حدود رحيبة يضع فيها كلّ شيء موضع السؤال والشكّ لأن ديدن هذا الباحث هو إطلاق العنان للفكر حتّى يجول بكلّ حرّية في المسائل المطروحة للبحث والرجوع بها إلى فترات تشكّلها الأولى لينفض عنها ما ران عليها على مرّ السنين من غبار ولذلك لابدّ من سلوك سبيل تجمع بين التّحليل والتأليف وتزاوجُ بين التجريد والاختبار بقطع النّظر عما قد يؤدّي إليه كلُّ ذلك من نتائج فالكاتب في هذا النصّ مؤمن إيمانا عميقا بأنّ السبيل القويمة في البحث هي السبيل الجانحة التي تخرج عن المكرور والمعتاد وتركب المغامرة في سبيل بحث طريف لم يسبق إليه أحد، وهذه السبيل الجانحة وما قد تؤدّي إليه من النتائج هي اختيار الباحث الآتي من عمق إيمانه بأنّ المغامرة والنتائج غير المضمونة أهمّ من الركود والمشي في السّبل المسلوكة والطّرق المعبّدة والإصداع بآراء ماشتها الناس وكرّرت القول فيها ذلك أنّ "المجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوّراتها قادت روّادها إلى القمم الشّامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر" (ص 24).

ولقد أكّد الكاتبُ في عديد المواضع على أنّ إعمال الفكر وركوب المغامرة في قضايا البحث وردّ الأمور إلى مصادرها وتحليلها أهمّ بكثير من الاكتفاء بما هو مطروح موجود وجار بين الناس معهود فـ «الركود في تاريخ أمّة تتطلّع إلى ما وراء حدودها الجامدة شرٌّ من الخطإ» (ص 24).

وبناء على هذا فإننا سنقرأ هذا الكتابَ في مرحلتين كبريين: المرحلة الأولى نحاول أن نحلل فيها تحليلا خطّيا أهم الأفكار الواردة عند هذا الباحث وفي مرحلة ثانية نحاول أن نستخلص المشروع الذي بدا لنا من هذه القراءة الأولى والذي نعتبره البنية الأساسية التي يتحرّك عليها كلام هذا الكاتب المحاضر.

1. التحليلُ:

توخّى الباحثُ في دراسته المسألة سبيلاً تحاول الوصول إلى تباشير ظهورها مؤكّداً أنّ "الإيمان بالفضيلة قديم كما أنّ الكفر بالرّذيلة قديم" وأنّ العلاقة بين هذين الطّرفين المتقابلين كانت على مرّ التّاريخ سجالا وهي عنده ستبقى هكذا لأنّ بنية هذا الزّوج التقابلية يسكنها في العمق الصّراعُ وسعي كلّ طرف إلى أن يستبدّ بالطرف الآخر ولذلك نجمت في هذه المنطقة من النصّ أسئلة كثيرة موضوعها ما تنطوي عليه النّفسُ الإنسانية من إرادة للخير والفضيلة أو ما قد يتنازعها من دواعي الشر حتّى لكأنّه فطرة فيها وهو تحليل نرى من خلاله أنّ هذه النفسَ ميّالة إلى الشرّ جبلّةً حتّى لكأنّ الخير عدوّها يغزوها وتدفعه "فإن استكانت له فإنما تكون استكانة المجاهد المغلوب على أمره لا استكانة الإيمان بالحقّ" ولم ينبُ عن الباحث ما في هذه القضايا من دقّة وما يقف دون الإجابة القاطعة الجازمة من صعوبة ذلك أنّ المسألة من قبيل المسائل الظّنّية الأدبية التي لا تسوسها القوانين العملية الملزمة ولذلك يجد الفكر نفسه في عديد المرّات أمام أزمات لا يستطيع لها حلا وأمام أسئلة يحتار في الإجابة عنها وحتى لا يبقى البحثُ في هذه المناطق الموّارة التي لا تستقرّ بها قدم انتقل الباحث إلى مناطق أكثر ثباتا وأدعى للاتفاق والإجماع فترك الخوضَ في المسائل النفسية وقطع بأنّه: «لا خف في أنّ الإيمانَ بالفضيلة والكفر بالرّذيلة غير سلوك سبيلهما» (ص 34).

وهو بذلك يطرحُ مسألة الفرق بين العلم بالشيء والعمل به وهي مسألة سيكون لها في كل حديثه شأن عظيم وسيؤكد أن التفريق بين أطرافها دقيق قد تزلّ فيه العقول الضعيفة بل إنّه يستدرك فيقولُ إن مثل هذه المسائل لا تُحسَم بمجرّد قوى العقل ولا بدّ فيها من ملكات أخرى وطرائق معرفة وتحصيل تعين الباحث والساعي إلى الحقيقة على إدراك مرامه فهي مسائل لابُدّ أن يُستجَد لها الضّمير، وفي هذه النقطة بالذات سيستطرد إلى ما قالته الفلاسفةُ في مسألة الإيمان والعمل أو المعرفة والعمل وهذا الاستطراد

يدلّ على شيئين على الأقلّ: «على اطّلاعه أوّلا واستقلال رأيه ثانيا، فقد أورد بكثير من الاحترام والإجلال رأي الفارابي الذي يقدّم في صيغة صريحة الإيمان بالفضيلة على سلوك سبيلها على غير إيمان وليس الإيمان عند الفارابي كما يؤوّله الباحث إلا "المعرفة، معرفة الفيلسوف المتعمّق المنتهي إلى الطمأنينة والاعتقاد» (ص 34).

وقد أورد من كلامه شاهدا يعزّز به ما روى عنه وهو قوله: «لو وُجد رجلان أحدهما واقف على مبادئ وتآليف أرسطو ولكنه لا يسلك سلوكا منطبقا على مبادئ هذا الفيلسوف والآخرُ يسلك سلوكا منطبقا على ما جاء في هذه المؤلّفات ولكنه جاهل بها فإن الأول أفضل من الثاني لأن المعرفة أفضل من الفعل الفاضل» (ص 35). ولم يخف الباحث استغرابَه من مقولة هذا العقل الذي لم يمنعه الاختلاف معه من أن ينعته بالجبّار ورأى أنّ قوله هذا قد يكون كبوة من كبواته ومع تأكيده على ضرورة سبر هذه المؤلّفات والبحث في مختلف الأطروحات بحثا عميقا يذهب إلى عكس ما ذهب إليه المعلّم الثاني قائلا: «ولا مراء في أنّ الإيمان الكامل الصحيح بالفضيلة معرفة وعمل تقتضيه هذه المعرفة وإرادة وحرية» (ص 35). وممّا يدلّ على حصافة الباحث وعمق إدراكه لتعقّد مسائل العقول والنفوس عدم وقوفه عند هذه الصورة الكاملة للفضيلة التي قد لا نصادف لها وجودا إلا في الخيال أو في التصور ويبقى وجودها ذلك طلبة النفس وغاية طموحها والأفق الأسمى الذي ترنو إليه وتسعى إلى بلوغه وهذه الصورة الكاملة التي تترابط فيها المعرفة والعمل والإرادة والحرية لم تمنعه من استعراض ألوان من الإيمان نصادفها في الحياة أكثر مما نصادف هذه الصورة المثال النموذج:

- الإيمان بالفضيلة دون العمل بمستلزماتها: ويسم هذا الاتجاه بالضعف ويحاول أن يحدّدَ مأتي الضّعف وينتهي إلى أنّه لا يتناول حقيقة الإيمان الحاصل المنطبع في النفس وإنما يتناول قوة النفس وضعفها وفتورها ونشاطها فكأنه نوع من التقابل أو التفاوت بين القوة المدركة والقوة الفاعلة وهو عنده إيمانُ المعرفة لا إيمانُ اليقظة.

- إيمان بالفضيلة يعمل بمستلزماتها ولكنّه لا يعرفها المعرفة التي هي الإيمانُ وهذه تقوم على اندفاع آلي لا اختيار فيه للنفس ولا إرادة فهي حركة ولا وعي وفعل ولا إرادة، طبعا والكاتب يرغب عن هذه المنزلة ويدعو إلى عدم الأخذ بها.
- وثالث الأنواع إيمان بالفضيلة تولّده الضرورة وهي الصورة التي تقابل مقابلة تامة الإرادة والحرية فهو نوع من الإيمان يتولّد عن الحاجة ويُفرضُ على الإرادة فرضاً وإن أتاه الإنسان أتاه كَرها لأن في عدم القيام به مخاطر محدقة قد تذهب بحياة الإنسان وبوجوده جملةً «كإيمان المرء بضرورة الثبات على الاستبسال دون نفسه أمام خطر داهم لا مناص له من مواجهته (..) فالثبات هنا ليس إيمانا بالثبات والعمل، والعمل بمستلزماته ليس عملاً بمستلزمات إيمان يقوم على اقتناع الحرية المختارة لكنه إيمان ضروري بهذه المستلزمات».

وأهمّ من هذا كله ما انتهى إليه الباحث من تقرير ضرورة حرية الإرادة وحرية الاختيار في كل فعل يأتي به وأنّه لا معنى لفعل تأتيه لم تختره بحرية مطلقة وبعيدا عن كل تسلّط فأنت تحمل إنساناً بالسيف على أن يؤمن لأن الصدق خير من الكذب فإنك تحمله على إيمان ضرورة تنتقض عليه نفسه كلما مارسه، كذلك الإيمان بالفضيلة المتأتي عن التقليد وعن المحاكاة وعن النسج على المنوال، فالنفس لا تنتقض على شيء انتقاضها على الإيمان بحدّ السيف وعلى وجودها في وضع تساير الناسَ في ما تراهم يفعلونه فتفعله لا مختارة ولا مُكرهة. ولا يُخفي الكاتب الباحث في هذا المجال موقفه من كل ضروب التقليد والقهر والتسلّط، وقد عبّر عن ذلك الموقف بحشر هذا الصنّف من الإيمان في ما سمّاه إيمانا بَهيميا، ولابدّ أن نلحّ في هذا الباب على الترابط العميق بين ما هو مُقبل على دراسته بحرية الفكر وتَوهّجه ومحض الاختيار والإرادة الحرّة، وبين موقفه هذا الذي يمكن أن تكون له انعكاسات اجتماعية فيها إصرار على تزهيد الناس في التقليد والسير في السبل التي لم يساهموا في بنائها أو تعبيدها وضرورة أن تكون أفعالهم حرةً

نابعة عن إرادة كذلك حرة وعن اختيار لا يُجبرهم عليه شيء ولا يشعرون لحظة أنّهم مدفوعون إليه دفعا وسنرى آثار هذا التوجه في ما سيأتي من الحديث.

ومن المواطن اللافتة في هذا البحث الأمثلة المستفيضة التي ساقها المؤلّف في مجرى حديثه عن تيار الحياة المتسارع الذي يكتسح كل شيء ولا يدين إلا لمنطق القوة والنفوذ والذي يضع كل شيء إلى جانب الأقوياء الذين يمكّن لهم مالُهم ووجاهتهم في الأرض وفي العباد لبيان أنّ الفضائلَ أنانية مهذَّبة والرذائل أنانية عارية وهي بواطنُ أعاد فيها صياغة الأشياء صياغة جديدةً بعد أن فكّك بناها وتجرأ على ما كان يُحجم عنه غيرهُ فأبان عن تناقضات ذلك البناء وعن تلقي الناس لها دون إعمال الفكر فيها يأتونها معاودة ومحاكاة وتقليداً ولذلك لم تفصح لواحد منهم عما تختزن من تلك التناقضات. (انظر ص ص 72-77). ولعل أبرز ما يدلّ على ذلك تحليلهُ المقنع لرذيلة الجبن بانياً ذلك على العلاقة التاريخية بين احتسابها قيمة إيجابية وبين نمط العيش الذي ولّد تلك القيمة وإذا أدبَرَ منطق الضرورة الذي كان حائقاً بالفرد والجماعة وجب أن تتغيّر القيمة وأن نعيد النظر فيها، من أطرف الأدلة على ما ينتاب النفوس من الشك في تصنيف مثل هذه الفضائل توليد الناس منها فضائل نصفية واعتبارهم الفضيلة وسطا بين رذيلتين. فقد استمدّوا من الجبن فضائل نصفية لم فيه من الوزن والتقدير والتبصّر والاعتدال، واستمدوا من الشجاعة رذيلة نصفية عندما تكون تهوّراً وتطرّفاً واندفاعا، بل إنّه يجرؤ فيشكك في بعض القيم التي أجمعت الثقافة على وضعها من ضمن القيم الإيجابية بل في مقدمتها بل لعلها في أدبها وفي مختلف منتجاتها الثقافية تحتفي بها وتنزّلها في المحلّ الأرفع وإذا بالباحث يردّها إلى أصلها ويكشف عما تخفي من بنى عميقة قد يحوّلها النظر فيها إلى عكس ما أضفاه عليها الإجماع المنعقد حولها منذ أمد الدهر فأن يُشكّك باحثٌ في الحلم أو في العفو القادر يجب أن تكون له الشجاعة الكافية وأن تتوفّر لديه الأدوات الضرورية ليقوم بالحفر في التاريخ الاجتماعي والثقافي

والسياسي، حتى يكشف عن الوجه الخفي الذي لا يعرفه الناس منها، يقول: «وهذه فضيلة العفو القادر، أليست أبلغ الانتقام وأدهاه والانتقام الذي يتضمّن الشماتة البليغة والتقريع اللاذع للضعف المنكر بعد اعترافه بالهزيمة أليست عدولَ الكبرياء عن تشديد النكير على الجسد إلى تشديد النكير على الروح؟ أليست الانتقامَ الذي يفثأ غليان النفس ويطفئ أوارَها ثم يستلّ في دهاء سخيمة قلب الضد المندحر ويكسر سَورة الشر فيه؟» (ص 73).

وعملية التفكيك ترمي إلى غاية جوهرية وهو تعرية الحقائق ودرء ما قد يكون تراكم على مرّ الأحقاب من أوهام ونزعة إلى أسطَرة الأمور وإعطائها هيئة المثل والنماذج وجعلها أفقا تتوق النفسُ إليه وتشعر بالحاجة إليه في مسيرة حياتها لأن الإنسان لا يمكن أن يحيا إلا بهذه الأوهام التي يصنعها ويكلّف نفسه جهد الجري وراءها وسعيَ اللحاق بها، يقول: «فمنا الفضائل والرذائل أو بعضها على الأصح بهذا المقياس الذي ما تُقاسُ به الأشياءُ والمعاني إلا مجرّدة عارية مما أضفت عليها خيالات القرون والأفكار الذهبية والمدرسية ونعتقد أنه لم يعد لنا مُعدّى عن الاعتراف بأن الفضائل في مراميها الخفية أنانية مهذّبة ميزان الربح والخسارة فيها قائم منصوب» (ص 77).

وإثر هذا التحليل المعمّق يأتي الانقلاب في مسار هذا النص وتنكشف البنية الحقيقية له والغرض الذي من أجله تجشّم الباحث هذا التحليل العميق المغريَ الذي توسّل للقيام به بعدّته العقلية وقدرته على التصوّر والتجريد وكذلك بما له من ملاحظة دقيقة وانغماس في النسيج الاجتماعي مكّناه بالاستقراء والمقارنة من الوصول في موضوعه إلى النتائج التي وصل إليها.

قلنا إن الانقلاب والمفاجأة يبدآن في الصفحة الثامنة والسبعين حيث يكشف النصُّ عن مقصده الأسنى ويبين عن الخيط الرابط بين أجزائه وكيف إنه جاء بالجزء الكبير الأول من النص خدمة لما عقد العزم عليه من احتجاج لفضائل القرآن ودفاع عن نهج العقيدة في بناء هذه الأخلاق بناء يختلف

اختلافاً كلياً عما عرفته الإنسانية في كلّ مراحله وتبدو تباشير الانقلاب في خروج الباحث في الصفحة المذكورة عن السائر المعتاد في تسمية الأمور بل في النكوص عما كان سلّم به في ما سبق من النص أو هكذا أوهم سامعه وقارئه ليكون وقع المفاجأة عليه أشد وليكسبه إلى رأيه ويضعه تحت سلطة الفكرة التي يريد ترويجها، يقول في لهجة واضحة صريحة: «ولنا رأيٌ نخالفُ به الاصطلاحَ الشائعَ في الفضائل والرذائل خلاصتُه أنّا لا نرى صفة من هذه الصفات التي جرينا في هذا الحديث على تسميتها فضائل ورذائل ما هو خليق بهذه التسمية وإنما ندعوها محاسن ومعائب فردية يهبط بها العُرف أو يعلو على وفاق نصيب المتّصف بها من القوة والضعف أو على نصيبها من الشيوع والخمول وأساسها الأنانية والمصلحة» (ص 78).

ومباشرة بعد هذا الخروج عن المعتاد في تصريف الأمور، وعما أوهمنا أنّه يسلّم به طيلة البحث والتحليل الذي عقده لبيان الأصول الأولى التي عليها ارتكزت مسائل الفضيلة والرذيلة وهي أصول مادية نفعية تكشفُ عن علاقة وطيدة بين ما درج الناسُ على تسميته فضائل والمناهج التي ينتهجونها بذلك لبسط نفوذهم على غيرهم أو لاستدرار منفعة أو الحصول على منزلة لدى الناس غير مستحقة أحياناً، وأهم ما جاء في هذا التحليل نفضه الغبارَ عن حقائق غمرتها كثرة ما ترسّب فوقها من أوهام وما نسجته مخيّلة الإنسان حولها من أحاديث وضعتها بمنعة عن التحليل الرصين ومكّنت لها في الناس حتى تراهم لا يساورهم شك في أنّ ظاهرها كباطنها وشكلها كمضمونها وإذا التحليل يكشف عما لم نكن نتصوّر وجوده وإذا بتلك المنظومة من المقابلات التي ذهب في روع الناس أنّها مثلٌ يسعى الفردُ والجماعة إلى أن يحاكيها ويقتدي بها وإذا بها وقد عرّاها الباحث وجرّدها عن الهالة التي زيّنتها للناس وشرّفت معناها تُردّ إلى حقيقتها وتُبين عما يمسكها من مخاتلة ورياء. ومباشرة بعد هذا يعلن الباحثُ عن العلاقة بين ما سبقَ من تحليل عميق وبين القسم الثاني من المحاضرة بقوله: «أما الفضائل التي نراها خَليقة بهذه التسمية فهي التي نزل بها القرآنُ ودعا إليها تلك الفضائل لا يكون للمتّصف

بها والمؤمن بقوانينها نظرٌ إلى مصلحة أو سمعة وإن كان شيء من ذلك فالمثوبة عند الله والزُلفى إليه» (ص 79).

وفي هذا النصّ أمور تستحقّ التعليق منها:

أ. أنّ الناسَ جروا في تسمية الأشياء على جهة التوسّع في العبارة وإلا فكلّ ما جاء قبل القرآن لا يستحقّ متى درسناه دراسة معمّقة هذه التسمية، ومن هنا تصبح من مقاصد التحليل التي مهّد بها الكاتب في القسم الأول فكّ الارتباط بين الاسم والمُسمّى وبيانُ أنّ إسناده له لم يكن على وجه الحقيقة والضبط وإنما كان على باب المجاز والتقريب

ب. تراجع الثنائية فضيلة/ رذيلة لأنّ كتاب الله نزل بالفضائل ورغّب فيها وإن ذكر الرذائل فلِشنيها والترغيب عنها

ت. تبرير الباحث موقفه بناء على مبدأ جوهري أدّى إليه التحليل السابق وهو ارتباط المحاسن بالمصلحة والسمعة وهو المتسبّب في كل ما حاق بها من خروج عن الأصل وتوظيف في غير الوجه أما فضائل القرآن، فهو نفع بالتمكّن في التقوى وزيادة التقرّب إلى الله وطلب المثوبة إليه

ث. أنّ القرآنَ كان يدعو إلى الفضائل التي نزل بها ويحثّ الناسَ على اعتناقها مما يؤكّد أنّها تحتاج إلى الدعوة إليها بحمل الناس عليها وحثّهم على الأخذ بها.

والتحوّل الذي تحدّثنا عنه يقوم كما ذكرنا على مُمهّدات يتعلّق الكثير منها باستعراض ما آلت إليه الفضيلة في زمان الباحث واللافت للنظر أنه لا يتّبع في الحديث عن ذلك لهجة التحسّر والبكاء على ما مضى وإنما يواصل التحليل والتفكيك ليقف على الظواهر التي سبّبت بصفة موضوعية تأخّر فعل الفضيلة وتعلّق الناس بها مثلا أعلى في السلوك أي بالبحث في الحوادث والتنظيمات التي تسبّبت في ألا تكون الفضائل مطلبا خلقيا وقوة متحكّمة في فعل الإنسان وسلوكه وهذه الأسباب من وجهة نظره هي:

1. اتّساعُ أسباب الكسب وتنوّع وسائله وتكثّف الاجتماع «فالناسُ في مثل هذه البيئة يتسامحون في طلابها لأنّ ضرورات التكاثف وما تستلزمه من الاتصال والاستقبال واتّساع العلائق تصرفهم عن التماس القوانين الأدبية فيفهمون الحياة على حقيقتها الواقعة وينشغلون عن النظرة الشعرية المثالية لها» (ص 80).
2. بروز مفهوم الدّولة وتكفّل الأنظمة بحماية الحرمات والحريات والحقوق، وهذه لفتة مهمة وعمق في التفكير لا بد من الإشارة إليه إذ من أبرز ما انجرّ تاريخياً عن بروز الدولة القوانين المنظّمة لحياة الأفراد والجماعات المحدِّدة لأساليب التعامل والقاضية بزجر من لا يحترم تلك القوانين وعقابه فوقع بذلك تحويل مسؤولية السلوك من الفرد والجماعة إلى القانون والدولة باعتبارها جهازا اعتباريا يسهر على استتباب النظام ويخطط للناس طرق عيشهم في المجتمع فيتقلّص دورُ الفضائل ووظائفُها وتصبح سمات فردية لا يتعدّى مفعولُها صاحبَها أو دائرته الضيّقة، ولا يُفضِّل حاملها أمام القانون أي جنس من التفضيل لذلك يستوي الناسُ فالحليم كالأحمق والعفيف كالمستهتر والكاذب كالصادق والشجاع كالجبان...

وقد انتهى الباحث بالتحليل وتقليب النظر في التطورات الحادثة في حياة الإنسان اليوم وما ينتابها من وجوه التشابك والتعقيد إلى أنّ «النظرة العامة إلى الفضائل أصبحت نظرة خيالية لا نظرة إيمان وتحتيم وأنها لم تعد سلاحا يضمن الحماية لمتقلّده» (ص 81). وعند هذا الحد وبعد هذه النتيجة المترتّبة عن تحليل أنثروبولوجي لعوامل نشأة الفضائل وما خلّفته تلك العوامل فيها من سمات وبعد معاينة لوضع المجتمعات الحديثة وكيف أثّر الرقي وتغيّر أساليب التسيير والحكم في تراجع الفضيلة باعتباره قيمة يطمح الإنسان إلى الوصول إليها ليرتّب خلقه على هديها يتغيّر النص من جهة البنية وأساليب العبارة فيه فبعد أن كان يسلك سبيل التحليل ويؤدي ذلك في الغالب في أسلوب خبري تكاد تغيب فيه ذاتية الباحث وعقيدته الشخصية لتترك المكان

لإقامة الروابط بين النتائج وأسبابها والعلل ومعلولاتها يصبح الأسلوب الغالب أسلوبا إنشائيا يعلن عن انتقال النص من التحليل إلى التوجيه والدعوة ومن حياد الباحث المبحر في مجاهل التاريخ لكشف المغمور بمسبار العقل وآلاته المنهجية إلى حرارة المؤمن الذي يدفعه إيمانه إلى دعوة الناس إلى ما يعتقد أنه الحقُّ وأنه السبيلُ الضامنة لخروجنا مما نحن فيه من تخلّف وكساد، أي أنّ الباحث يتحوّل إلى خطيب وتتحول تبعاً لذلك وظيفة النص من التقرير إلى التأثير ومن الإعلام إلى التحريك ويدلّ هذا الباحثَ المتأمّلَ على أنّ صاحبنا يحمل مشروعا للإصلاح وسياسة لتغيير أوضاع أضاعت السبيل وضاعت فيها القيم الحقّ وطلعت فيمٌ لا يمكن أن تنشأ عليها مجتمعات سليمة مستجيبة لما نزل به القرآن من فضائل ودعا إليه ولم يغب عن الباحث هذا التغير في اللهجة، وهذا الانتقال في بحثه من التحليل إلى التحريض ومن خطاب العقول إلى خطاب الضمائر ومن الخطاب العلمي إلى الخطاب الشعري، يقول بعد أن توغّل النصُّ في مناطق الدعوة والحث ومحاولة الفعل باللغة في المستمعين: «خاطبنا الضمائر والنفوس هذا الخطابَ الشعري الذي نرجو أن يكون مُؤثِّراً وأن يكون تفصيلاً لنظرتنا إلى الحياء وعلينا الآن أن نسأل كيف نستفيد من هذه القوة المذخورة في دمائنا وكيف نجعلها أساسا تُبنى عليه تربيتنا الفاضلة» (ص 105). وهي فقرة غزيرة الدلالة على ما قدّمنا وعلى عمق وعي قائلها بما هو مقدِمٌ عليه وبالسياسة التي توخّى في كلّ نصّه، فقد بناه بناء ًمحكماً حسب خطّة مسبّقة كان فيها التحليل العلمي العميق تمهيداً معرفياً على درجة كبيرة من الإقناع أنه سلك فيه مسلك الباحث الذي لا دين له إلا اكتشاف الحقيقة أو ما يقرب من أن يكون حقيقة مع السكوت طيلة التحليل عن الطريقة التي سيوظّف بها هذا التحليل الذي بناه على مبادئ وفرضيات وأقامه على منهج الدراسات التاريخية الاجتماعية والأنثروبولوجية ولكننا نكتشف عندما نصل إلى آخر النص أنّ التجريد والتّعرية اللذين كانا طريقته في بحث موضوعه إنما هما سبيل مُهّدت لبناء العلاقة التقابلية بين الفضائل في التاريخ والفضائل في النص القرآني.

أما الأساس النظري الذي يبني عليه صاحبنا هذا التحول العميق بين جزئي نصّه ودفعهُ إلى أن يجمع في ذاته بين الباحث والدّاعية وبين البصير والنصير، فقد لخّصه في قوله: «إنّما تنهض المبادئ والنزعات الطيّبة بالتشجيع والمناصرة والإقبال» (ص 82). فليست اللهجة في هذا النص لهجة حياد ولا يمكن للمؤمن بهذا المبدإ مهما أوتي من علم وموضوعية في البحث إلا أن يضع علمه في خدمة مشروعه ويقوّي به ما يسكنه من دعوة إلى انتهاج السبل التي تخرجنا من الوضع الراهن الذي تردّت فيه الأمور إلى الدرك الأسفل وهو تدهور لا يملك من أدرك أسبابه وعرف مآتيه إلا الاستنكار والتعجّب: «أرأيتم كيف يتقلّص نفوذ الفضائل في هذا الزمن العجيب الذي اتّضحت فيه سبل الحياة وحقائقها وقلّت مساتير النفس وانكشفت مكنوناتها» (ص 82).

وكانت المقارنةُ بين الفضائل في التاريخ وقد انتهى بها الأمر «سلماً مزجاة يرتفع بها الميزان تارة ويهبط» وفضائل الدين مقدّمة إلى انغماس النص في الأمر صيغة وفي رسم معالم طريق الخير والفضيلة ممنى اعتقادا من الباحث أنّها الأملُ في الخروج من هذه الأوضاع التي اختلطت فيها القيم وغلب على الكثير منها منطق السلعة والبيع والشراء أي منطق القوة والمال والجاه، ولقد وردت كل هذه المعاني صريحة مباشرة لا تحوج إلى التأويل للظفر بالمعنى تكاد تقترب أحياناً من الشعارات التي تصدر عن خالص الاعتقاد فتكون بمثابة المحاكاة لما يعتمل في النفس حتى لكأن اللغة تتراجع عن دور الوسيط تاركة السبق للمعنى حتى تنعقد الصلة المباشرة بين نص الدعوة والذين يتوجّه إليهم بها وبين المصلح ومَن يريد أن يشملهم ذلك الإصلاحُ. ولمزيد الإقناع بأنّ فضائل القرآن هي أمل النجاة وسبيل القوة والظفر أشار الباحث إلى أنّها كانت في تاريخ الإسلام مقدّمة الفتوح المادية وقاعدتها بانيا صلة سببية مباشرة بين ما سمّاهُ "فتح القلوب والنفوس" و"فتح المدن والممالك" (ص 83).

ولا شكّ أن في العود إلى التاريخ غرسا للأمل في أن تؤدّي اليوم ما كانت أدّته بالأمس اعتبارا أنّ القرآنَ يحمل الإنسانَ على الممكن لا على المستحيل فنخرج بهذه الأمة من وضعها وننهض بها بعد قعود، يقول في فقرة جمع فيها كل هذه المعاني وبناها أسلوبيا على الاستفهام الذي يؤدّي معنى الاستبعاد وربّما الاستنجاز: «وهذه فضائل أقامت مبدأ ساميا فتح القلوب والنفوس قبل أن يفتح المدن والممالك، فما يُعجزها والله أن تنهضَ بهذه الأمة المعروقة التي قعد بها ضعفها وقعدت بها محاسن ومعائب بنيها» (ص 83).

II ملامح مشروعه الإصلاحي:

- الوقوف على أصل جامع تردّ إليه الفضائل في عمومها أو هو أصل متى استمسكنا به ضمن لنا النجاة وسبل السّعادة بضمانه «قوة النفس وحرية العقل وميزان الضمير» (ص 85).

وقد بدأ الباحث الحديث في مشروعه بتقرير هذا الأصل: «وللفضائل في رأينا جُماع هو الحياء... والرحمة... والعدالة. وقوام هذا الجماع الحياء» (ص 85).

- تخليص ذلك الأصل مما ران عليه من سوء الفهم وتضييق المعنى وفساد الأجواء والاستعمال «حتى بلغ من سوء النظرة إليه أن يعتبره بعض الأساتذة المعدودين من المفكّرين في مصر كمالا للأنثى عيبا للرجل» (ص 86). بل حملوه على ضعف الجهاز العصبي «وأوّل خطوات البله والعته وفتور الحيوية حتى يختلط بالجبن والخور وقصر الفكر وفقدان الثقة بالنفس» (ص 86).

ولا تتسنى عملية التخليص إلا بإعادة التعريف وتحديد المجال المعنوي الذي يبنيه المفهوم وستكون طريقة الباحث الرحلة في مختلف أوجه الحياة الاجتماعية والتربوية والفكرية والنفسية حتى يوقفنا على حقيقة هامة عليها

يمكن أن نبني بناء صحيحا وما لم نقف عليها ونبيّن معالمها بنينا على شفا جرف هار فكان البناء مهدّدا بالسقوط والانتكاس.

ولذلك طفق الباحث يعرّي «*النظرة الفاشية*» في مجال الحياء التي تحيط بنشأتنا الأولى و«زواجر القانون» المختزَل في كلمة واحدة لا تتغيّر (استح) في البيت وفي الزقاق وفي الكتّاب (ص 87). وزجر الكبار له ونظراتهم القاسية باعتبار الحياء قانونا ولكنّه مفروض على الصغار وحدهم (ص 88).

كما عرّى التناقض الذي يعيشه الإنسان عندما يغادر المدرسة لينغمس في الحياة الاجتماعية فيرى صنوف النفاق والقهر والغلبة وهذه التربية القاسية المتغطرسة التي تتذرّع بالحياء قيمة لها يخنق الحرية **والانطلاق والعفوية** تملأ نفس الصبي والشاب عُقدا وتؤثّر تأثيراً عميقاً في حياته.

وقد تضيع هذه العقد من ذاكرته ولكنها تبقى في واعيته **الخفية قوة لاشعورية** مستورة ولكنها موجودة تعمل في نفسه وأعصابه عملها **المخيف** الهادئ (ص 89).

وبناء على كل هذا أصبح الأمر لا يتعلق بإعادة التعريف وضبط المجال وإنما بردّ الموازين إلى اعتدالها وسالف نصابها بتغيير النظرة إلى الحياء تغييراً جذرياً حتى لا يُظَنّ أنه ضعف وهو القوة.

«فالحياء قوة ... والقوة حرة في أروع المظاهر... قوة فيها الرحمة التي هي الجمال.. وفيها العدالة التي هي الحق» (ص 93).

ولا معوّل في ذلك إلا على التربية السليمة الصحيحة التي يُعاد فيها توزيع الأدوار وتحديد الوظائف والإقلاع عن الأوهام التي علقت بأذهاننا من جراء تنظيم حياتنا اليوم. والباحث هنا واضح تمام الوضوح مدركٌ تمام **الإدراك ما كانت قالته أجيال من المصلحين والفلاسفة من سالف الدهر إلى اليوم وهو أنّ:**

«القوانين لا تبرّي الأمم ولا تربّي الأخلاق ولا تبني الحياة» (ص 92) والعقوبات تردّ الناس عن الرذائل والنقائص ظاهراً ولكنّها لا تردّهم عنها باطنا فهي لا تربّي الأخلاق ولا تبني الحياة» (ص 92).

وفي مقابل هذا يقترح الباحث المصلح منهبا في التربية في البيت يزاوج فيه بين المثل والحرية وينفي عنه التسلط والزّجر. وفي المدرسة يجمع بين العمل والإدراك والممارسة بعيداً عن الترديد السقيم للقواعد والمعلومات المجترّة.

وهو يدعو في الحياة الاجتماعية إلى مطابقة الفعل للقول وذلك من خلال الحديث عن «الفعل الصالح».

على هذا النحو يعود الحياء الذي ضاع في خضمّ هذا الفهم الفاسد والتربية التي حوّلته عن أصله ووظيفته إلى سالف معناه ويعود كما كان «قانون الفطرة الإنسانية وقانون قوتها المطلقة» (ص 96).

وهو الكفيل متى عدنا به إلى قوته وأصل معناه أن يشعرنا بانتمائنا الإنساني وانتمائنا العقدي لأنه قانون ديننا وقانون إنسانيتنا (ص 96).

ومن أبرز ما يتسم به هذا المشروع الإصلاحي التربوي النفسي الاجتماعي المبني على فضيلة الحياء باعتبارها جمّاع الفضائل وقوة صدّ هائلة تحصّن المتحلّي بها عن الزّيغ والانحراف وتهيّئه لمجتمع تسوده القيم الاجتماعية التي تدفعه باتجاه الأفضل والأحسن هو ما تكتشفه للباحث من مواقف وآراء في قضايا كانت مدعاة لخلاف مهمّ بين الناس وبين «زعماء» الإصلاح. ولئن كانت مواقفه من مظاهر الحياة المختلفة التي أجرى في ميدانها هذا الأمر السحري وهو «استح» إيجابية ترسم نموذجا للسلوك يحمل المخاطَبين على اتّباعه فإن من المواطن ما يبدو في نظرنا أكثر من غيره دلالة على حرية فكر هذا الرجل وإيمانه العميق بالذات الإنسانية دون تفرقة في الجنس أو في الانتماء أو في اللون.

ونريد في مقدمة هذه المواقف أن نقف عند الصفحة 103 التي دار فيها الحديث عن المرأة زوجة أو بنتا منذورة للزواج.

ونقتطف من حديثه الذي يتوجّه به لمن ينوي الزواج ما يلي:

- إن كنتَ مريضا مرضاً معدياً... فلا تتزوّج ولا تكن مجرماً.. واسترح.
- إن كنتَ بحاجة إلى خادم.... ولستَ بحاجة إلى زوجة فاسترح.
- إن كنتَ لا تعرفُ في المرأة إلا لغة جسدها ولغة شهوتك فاسترح.

كما نقتطف من حديثه إلى الوليّ أو الكفيل أخاً أو أباً ما يلي:

- إن كنتَ تبيعها لمن يدفع الثّمن الذي تحدّده فوراً ويحقّق الشرائط التي تفرضها .. ولو كان مريضاً.. ولو كان طاعنا في السنّ .. فاسترح.
- إذا تقدّم إليك الرّجل .. ووقع في نفسك أنه الرجل. فادفعها إليه دفعاً. لا تضع في سبيله عراقيل المهر الضّخم والمآدب الفخمة والنّفقة المسرفة دع ما في يده يستعن به على حياته وحياة فتاتك وأعِنهما ما استطعتَ... المهر للتحليل فلا تجعلوه تهويلا.. إنّ الله يكره الإسرافَ .. ويكره الغلوّ فلماذا نجعل الزواج تجارة تتم بها الغلبة علينا للشيطان.

لا شكّ أننا ندرك أهمية هذا الخطاب وأهمية ما جاء فيه من آراء متطوّرة شجاعة لعلّها أن تكون مقدّمة لآراء أبعد منها جرأة وأكثر تحرراً عندما نضع هذا الحديث في سياقه التاريخي فلقد ألقاه صاحبه سنة 1359 هجرياً أي قبل سبعة عقود تقريباً عندما كانت قوى الصد تقف في وجه هذه الأفكار. فكلّنا يعرف المعارضة التي لقيتها الحركات المنادية بتحرير المرأة من الظلم المسلّط عليها من جرّاء تهميش دورها الاجتماعي والتغاضي عنها كذات مستقلّة لا سلعة يمكن الاتجار بها. والطريق في هذا التوجّه عند صاحبنا هذه القراءة السمحة للنص القرآني التي سمحت بالمزاوجة بين هذه المواقف وبين النص بحيث استطاع أن يقنع سامعه أنّ ما يقوله من أصول الدين لا من معتقده الشخصي وأنّ الشريعة الحقّ تدعو إلى ما دعا إليه وأنّ فرائض الله

لا غلوّ فيها وإنّما ابتعدت عنها حياة الإنسان وأضافت إليها ما ليس فيها وذهب فيها مذهب التشدد والعسر.

ومن هذه المواقف نشير إلى ما فيه دعوة صريحة إلى احترام عقد التربية وعدم استغلال موقع السلطة التي يمنحها مقام التربية للمربّي ليبثّ في النّاشئة أفكاره وتصوّراته ويحاول أن يستدرجهم إلى ما يريد استدراجهم إليه من الأفكار عوض أن يُنشئّهم على الحرية وعلى قوة الشخصية حتى إذا وصلوا إلى السن التي فيها يختارون وجدوا في أنفسهم متّسعاً للاختيار ووجدوا لديهم من القوة ما يساعدهم على شقّ سبيلهم في حياتهم وفي أفكارهم بعيداً عن كلّ قولبة وأدلجة فالمربّي مدعوّ إلى أن يمدّ المتعلّمين بالأدوات التي تعينهم على ذلك وتحفّزهم عليه سواء كان شخصا أو مؤسّسة ونظراً إلى أهمية التربية في التنشئة الاجتماعية كان لابدّ من أن تكون المقاصد والأهداف واضحة مطابقة للحاجات التي ينتظرها المجتمع منهما من جهة ولابدّ أن يبعثا في نفس من يقومون على تربيته ما به يستطيع أن يؤثّر من جهته في التوجّه الاجتماعي حتى تتوفّر في العملية عنصرا الاستجابة والحفز في الآن نفسه وحتى لا يكون المتخرّج منقطعاً بما حصل عن الحراك الاجتماعي الذي بمقدوره أن يقصي إلى الهامش كل الذين لم تقع تهيئتهم لينخرطوا فيه ويؤثّروا في وجهته.

يقول:

- «أيها الرجل الذي يسمم عقائد الناشئين وأفكارهم بأفعاله وأقواله هذا عماد قوة الأمة في مستقبلها - فاستح» (ص 102).
- «أيتها المدرسة التي تدفع إلى الحياة شباباً حائراً لا يعرف سبيله في الحياة - استح».
- «أيتها المدرسة التي تخرج متعلّمين لا يؤمنون وقوّالين لا فعّالين وتخرج ذكاء لا تخرج حياء وتخرّج أجسادا ولا تخرّج رجولة وقوة وطنية - استح».

- «وأيتها الأمة التي لا تبني مدرسة تصنع الرجال الأقوياء يقيمون مجد الوطن - استح».

ونشير أخيراً إلى أمر له عند غيرنا من الشعوب رواج كبير وبه عندهم يعبّرون عن روح التضامن والمحبّة والتّضحية وربّما الرحمة وهو انتشال الأطفال الذين قست عليهم الحياة صنوفاً من القسوة وحكمت عليهم بالعيش في أوضاع إن تمادت بهم أسلمتهم إلى الفساد والزيغ والخروج عن الصّمت والزهد في منظومة الأخلاق التي يرغب المجتمع في ترويجها لأنها ضمان لقوته ومناعته، وللانتشال في حدّ ذاته وجوه شتّى كالإعانة والكفالة ولكنّ أجملها وأكثرها دلالة على هذه الروح العالية المفعمة بالخير والصلاح التبنّي الذي تصفو به النفسُ إلى الدرجة التي تمّحي فيها فكرة النسب المباشر والمجيء من الصّلب فيسوّى بفضيلة المحبّة والنّصيحة والقدرة على العطاء والبذل بين الابن والمتبنّى.

ويشير الباحث إلى ذلك إشارة صريحة في سياق نداء فيه تحريض صريح ودعوة، يقول:

«أيها الوطني.. المسلمون أمناء بعض بنتي وابني أمانة في يدك وبنتك وابنك أمانة في يدي. فافعل بأمانتي ما تريد أن أفعل بأمانتك، وأيها الوطني الذي ليست له أمانة.. لا تكن مجرماً.. إن كنتَ عقيما ففي الأمة يتامى.. فيها بنات يفسدون وأولاد يفسدون. يفسدُهم الفقر والضّعف وتصلحهم التربية والإحسان. التبنّي سنّة نبيّك فاجعله فرض حياتك» (ص 102).

والناظر إلى هذا البحث في جزئياته والمنصت إلى المبادئ والقوانين التي يدعو إليها يدرك أنّ صاحب هذا المشروع صاحب عقيدة في الإصلاح تقوم على جملة من المبادئ البسيطة في ظاهرها المهمّة في مفعولها والحاسمة في الوصول بالمجتمع إلى الغايات التي يحدّدها المصلح في مشروعه.

والمبدأ الأسمى عند صاحبنا مبدأ صادفناه عند كبار المصلحين في

المجتمع أو في السياسة منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية هذا القرن صادفناه عند خير الدين باشا والشيخ الإمام والأستاذ لطفي السيد والعميد طه حسين وهو تشارط النهضة والتربية الصالحة فلقد أشاروا جميعاً إلى أنّ الفارق الذي نلاحظه بين الأمم يرتدّ إلى الاختلاف في أساليب التربية حيث نجد من جهة تربية تنشّئ الناسَ على الحرية وتنمية الذات ومدّها بما به تستطيع الانخراط في المجتمع والفعل فيه وتربية تقوم على التلقين والقمع والمحاكاة وحشو الأدمغة بالمعلومات المنبتّة عن الواقع الاجتماعي لا تمدّ صاحبها بما يسمح له بالتأقلم فيعيش انفصاماً غير مضمون النتائج بين ما تلقّى وما هو مطلوب منه.

يقول حمزة شحاتة في ذلك:

«لا تحيا أمة إلا بالتربية الصالحة .. وما نراه من الفروق بين الأمم الناهضة إنما مردّه تفاوت أساليبها في التربية» (ص 106).

ولم يكتف صاحبنا بطرح هذا المبدإ طرحاً عارياً بل استدعى تجارب الأمم ليقنع بأنّ تفاوتها مرتبط بالتّربية وبتربية الطّفل بالخصوص باعتباره رجل الغد كما يُقال. وقد عرض في صفحات طريقة غيرنا في الاهتمام به وإطلاق الحرية له واعتباره شخصاً كاملا بين أهله له كل الحقوق التي لهم بل أكثر مما لهم لأنّ له عليهم بعد كل شيء أن يراعوا واجبهم نحوه باعتبار تلك السن التي تحتاج إلى عناية أكبر.

ولا شك عندنا أن في تبسيطه في عرض ذلك إحراجاً لمجتمعنا الذي يتعامل مع الأطفال بطريقة مختلفة أشار إليها الباحث في الرحلة الممتعة التي قطعها فعل الأمر *استح* بين مكوّنات مجتمعنا وجهاته.

ونقتطع من حديثه الممتع الطويل ما نعتبره جزءا دالاً على الكل ولو دلالة عموم:

«واتّجاه الأمم في إطلاق الحرية لتربية الطفل، واتّخاذها سياسة لا تنزّل المنزلة الثانية من سياسة الشعب العامة دليل على صحّة هذا القول

(..) فالطفل جزء من المجتمع الصغير في بيته ومن المجتمع الكبير في مدرسته، فهو لا يشعر أنّه صغير أو ضعيف أو مقيّد الحرية أو مهضوم، وخطؤه فرصة تُنتَهَز للتفاهم معه والنصيحة له وإرشاده لا لزجره وازدرائه وكبته. والتربية في المدارس في أكثر مراحلها توجيه وليسا قيادة وتحتيماً والمدارس تفرح بالطفل الشاذّ لأنّها تعرف أنه سيكون رجلا من نمط خاصّ فهي تُعنى بتهذيب هذا الشذوذ فيه أو توجيهه ولا تقاومه أو تقسره، إننا نرى صلات الأمهات والآباء في الأمم الراقية بأبنائهم صلات ودّية عميقة تشبه أن تكون صداقة وارتباط في معظم أدوار النّشأة، ونراها عندنا صلات تشملها القسوة والجمود والإهمال والفوضى» (ص 106-108).

والحق أنّ لصاحبنا في التربية أكثر مما لغيره من المصلحين أحياناً لاسيما في ميدان التربية المدرسية التي أشار فيها إلى أغلب الأوصاب التي تشكو منها عندنا باحثاً عن الأدواء في تجارب الأمم الراقية وفي حكمة الفلاسفة الذين اشتهروا بمقولاتهم في هذا الميدان.

فالتربية عندنا تقوم على:

- أساتذة يجهلون علم التربية (ص 110).
- عدم وجود قيادة خبيرة تبني مطالب التربية على دراسة عميقة لـ:
  - طاقة الفكر والذكاء.
  - المقوّمات الذهنية والنفسية.
- دراسة قائمة على حشو الذّهن
- إرهاق طاقة الطالب
- كبت نزعاته النفسية والوجدانية

ويكثير من المرارة يؤكّد الباحث بأنّك وأنت تشير إلى هذه العيوب، ولم ينكر إلا بعضها، لا تستطيع أن تضع بإزائها حسنة *واحدة* لنظامنا التربوي. والنتيجة المرعبة التي تؤدّي إليها هذه النتيجة في التربية هي الإخلال بترتيب

المراحل البيداغوجية والنفسية والذهنية في حياة الإنسان فينشأ معوجًا على غير نظام.

«فالغلام عندنا مطبوع بطابع الكهل والشاب مطبوع بطابع الشيخ الهرم» (ص 111).

ولم يكتف بذكر الأوصاب والإشارة إلى النواقص والسلبيات وإنما أردفها بما يصلح من شأنها ويوقف مفعولها ويغيّر وجهة التربية نحو الصلاح والقوة والخير، وهو يفعل ذلك عن وعي عميق بدور المثقّف الذي مهما اشتطّ وبالغ في إبراز العيوب لا بدّ له من أن يكون مثقّفاً إيجابياً « Intellectuel positif» وهي فكرة رائجة في كثير من أوساط المثقّفين في الغرب وفي بعض النظريات الإصلاحية ذات التوجّه الاجتماعي.

يقول:

«مما يدعو إلى الأسف حقاً أنّ الباحث في الفضائل والرذائل لا يُتاح له الوصول إلى حقيقة قيمتها في الواقع إلا متى طالع الناس بهذه الصورة الشاحبة المرعبة، كأنما همّه أن يعرض شرٌ ما في الحياة. على أن غاية المفكّر والأديب يجب أن تكون دعوة إلى اكتشاف مسرّات الحياة ومحاسنها. لأنّ النظرة السلبية إلى الحياة دليل الفتور وضيق مدى الحياة» (ص 112).

وأساس الإصلاح التربوي وشرطه الأقوى قيادة التربية وقد استهلّ حديثه عنها بقولة للفيلسوف الألماني لايبنيتز (ت 1716) جاء فيها:

«سلّمني قيادة التربية وأنا ضمين لك أن أغيّر وجه أوروبا قبل قرن واحد من الزّمن» (ص 111).

وعلى هذا الأساس يقرر صاحبنا ضمن مشروعه في إصلاح التربية ما يلي:

- يجب أن تنزّل سياسة التربية العامة من حياة الأمة المنزلة الأولى.
- يجب أن يقوم بهذا العمل أكفأ رجال الأمة من ساسة وأدباء ونقّاد وفلاسفة

وعلماء ورياضيين وفنّانين وصنّاع حتى تكون المبادئ المثلى للتعليم والتربية في قرار أو تقرير يراعي مختلف حاجات المجتمع وتوجّهاته، وذكر صاحبنا أن قرار التربية قُدّم في انجلترا في عشرين مجلّداً ضخماً.

- يجب ألا تُعطى بالتالي مقادة التربية «لأناس لا همّ لهم إلا تلاوة المقرّرات المطوّلة الجامدة ليعيدها الطالبُ حفظاً وتسميعاً».

- أن تُقلع مدارسنا عن وضعها الحالي الذي يجعلها معامل تخريج لا يعرف المتخرّج منها فنّا تجريبيا ولا علماً عملياً ولا صناعات يدوية. إنّها تخرّج حمَلة شهادات للوظيفة والمكتب والديوان.

- الاهتمام بالمتعلّمين ودراسة ذكائهم وطاقة تحمّلهم وسلوكهم ونفسياتهم واتّجاهاتهم الطبيعية وحرّيتهم وكذلك مستقبلهم.

- ضرورة مواكبة العصر والعمل بالتغييرات الهامة التي مسّت مجالات المعرفة النظرية والتطبيقية وهذا أمر في غاية الأهمية لأنه يكشف عن حرص صاحبنا على أن تكون مدارسنا وتربيتنا على صلة بعصرنا آخذة بأسباب النهضة العلمية التي نرى ثمارها في البلدان الغربية التي أينعت فيها تلك النهضة بما توفّر لأجيالها من تربية سليمة مبنية على دراسات ومخطّطات وأهداف ضبطتها لجان من العلماء المرموقين أشاروا بضرورة سلوك طريقة الصرامة والتجريد وبناء التربية على العمل والممارسة لا على العظة وإثقال الذاكرة وطحنها والسبب في ذلك أنّه:

«إذا وقفت التربية المدرسية ووقفت قيادة الفكر عندنا موقف التستّر والمداورة والجبن في مواجهة الحقائق وواقع الحياة، انتهت بنا أمراضنا النفسية والفكرية إلى اضمحلال محقّق».

ثم إن لصاحبنا من هذه التربية غاية قصوى نعتبرها المقصد الأسنى من مشروعه كله وهو العود بالإنسان إلى وضع كان فيه الوازع الذاتي أقوى من السيف والقانون بل كان هذا الوازع الذاتي كافيا لتنشأ حياة اجتماعية

متوازنة بعيداً عن كلّ قانون زجري وسلطة قاهرة. إنّ التغيّرات التي حدثت بتولّي المؤسّسات الرمزية كفالة العلاقات القائمة بين الناس وتنظيم الحياة بينهم كان من نتائجها تخلّي الإنسان دفعة واحدة عن الدور الذي كان مناطا به في ذلك وترتّب عنه بطبيعة الأمر ضعف ذلك الوازع وإخراجه من ذاتية الإنسان إلى موضوعية المجتمع ومن تكليف عيني إلى سلطة متعالية غائمة لا ندركها.

إنّ هذه التربية التي نريد من القائمين عليها أن يتدبّروا أمرها وكيف تكون مبنية على تلك القوة المذخورة في دماء الإنسان وهي الحياء وهو «لبّ الحديث وخلاصته» عند صاحبنا والنقطة التي يدعو إلى «أن تبقى مداراً لجهاد أقلام قوية من أدبائنا وشعرائنا ومثارا للتوليد والقول والتفكير الدائم» (ص 105). إن هذه التربية تسمى كما قلنا إلى بسط نفوذ هذه الفضيلة الأساس وهي الحياء لأنّ معناها الأقصى في الرّجل «أنّه الرّجل لا يقتنصه القانون، ولا تقتنصه القوة ولكن يقتنصه ضميره ويغلبه حياؤه» (ص 104).



البحث عن الكنز

يكاد يكون التعامل مع النصوص الأدبية أشبه بالتعامل مع كائنات زئبقية هُلامية، بينها قدرٌ يسيرٌ من الاشتراك ومساحةٌ كبيرة للاختلاف؛ فلا يعثر الدارس على مفاتيحَ تُعينه في القبض على حدودِ نصٍّ ما، وفكٍّ مغاليقه، وإثارةِ السحرِ الكامن فيه، حتى يضطره نصٌّ آخر إلى إفراغ جعبته من تلك العدَّة، والبحثِ عن أخرى جديدةٍ تلائم النصّ الجديد.. وهكذا دواليك.

فلكل نص مفتاح، ولكل ناقد رؤيةٌ لإدارة هذه المفاتيح. والمشتَرَكُ الذي يجمع الدارسين هو افتراض وجود كنز[1] كامن في النص، يحتاج إلى يدٍ خبيرةٍ تسلّط الأضواء عليه، فتظهر زئبقية النصوص ومراوغتها من جديد؛ حين تمنح كلَّ قارئ وكلَّ دارس سحرَه الخاص - كنزه الخاص، فتتعدد كنوز النص بتعدد القراءات.

وهذا التصور - المبني على وجودِ وديعةٍ في النص - ليس من قبيل الحتميات أو المسلَّمات؛ فلا شيء في الفن نهائيٌّ ومحسوم. ولذلك يحتاج كلُّ افتراض إلى اختبارٍ لإثبات صحته، وليس افتراضُ وجود الوديعة بمعزلٍ عن ذلك.

ومن أجل خلق مناخ مناسب لاختبار كهذا يحسن بالنصوص المعنيّة أن تكون بعيدةً عن التصنيف القِيَمي، أو لم يصل حدُّ تصنيفها، بعد، مرحلةً يمكن أن تُشكِّل مشتركاً ثقافياً للدارسين، فبقيت بعيدةً، نوعاً ما، عن الانحياز إلى أيّ حدٍّ من حدود أحكام القيمة؛ حتى لا يؤثر ذلك في القراءة، ولا يكون أفقُ التوقُّع لأيِّ دارسٍ منحازاً مسبقاً. وبسببٍ من جملة الاعتبارات

السابقة رأينا اختيار النتاج الشعري لحمزة شحاتة المتمثّل في ديوانه، لتحقيقه الاشتراطات المطلوبة بنسبةٍ كبيرة.

هل ثمة كنز حقاً؟

ما مقدار السحر المطلوب وجوده في النص حتى يثير دارساً ما؟

بهذا السؤال الافتراضي شرعت في قراءة نصوص الديوان، يحدوني الأمل بأنّ كنزاً مخبوءاً سيتكشف أمام ناظرَيَّ في نصٍّ ما، ويدفعني دفعاً إليه، ولكنّ النصوص تتالت والكنز مازال موغلاً في الاختباء، حتى انتهت آخر صفحة من الديوان. فعدت إلى قراءة النصوص مرة أخرى، باعتبارها نصّاً واحداً كلّياً؛ علّ هذه القراءة تعيد اكتشاف ما لم تكتشفه القراءة الأولى.. فتكررت الأحداث، وبقي الكنز في غيابه الأول!! مما يعني أن هناك ثغرةً لابد من ردمها. فهل المشكلة في الافتراض السابق للقراءة، أم هي في النصوص نفسها؟ إن ذلك ما دفع إلى صياغة السؤال على نحو آخر يعكس تصوراً مختلفاً: هل يجب أن يكون في النص سحرٌ مخبوء، أم بحسب النص أن يثير فكرةً للدراسة، فيكون مجالاً تطبيقياً لها؟

يكمن الفرق بين التصوُّرين في أن افتراضَ وجودِ كنزٍ أو سحرٍ هو افتراضٌ متحيِّز، سببه تحيُّزُ كلمتي (كنز وسحر) إلى حكمٍ قيميٍّ واضح، على حين ينأى التصور الآخر عن التحيز بالمطلق.

من هذا المفترق الجديد يممتُ وجهي قِبَلَ الديوان أتفحص نصوصه للمرة الثالثة، فاستوقفتني مسألةٌ لافتة، سرعان ما تحولت إلى ظاهرةٍ عندما تكرَّرَ حضورُها بين النصوص بأشكال مختلفة، وعلى درجات متباينة، وأعني بذلك ظهورَ إيقاعٍ آخرَ في النصوص غيرِ إيقاع الشعر، يوازيه أحياناً ويتخلَّف عنه أحياناً، يتقدَّمُه حيناً ويشوِّش عليه أحايين كثيرة، ألا وهو إيقاع النثر.

إيقاع النثر

والعلاقة بين النثر والشعر قضية في نظرية الأدب لطالما شغلت النقاد والدارسين، ومازالت متاحةً وقابلة للنقاش، بسبب أن الأحكام فيها ليست قطعية؛ فكلما تطوّرت المناهج وتعددت الرؤى أمكن إضافةُ بُعْدٍ جديد لكلٍّ من طرفي القضية؛ الشعر والنثر. والزاد الأساس الذي يتقوى به الدارسون لكشف علاقات المشاكلة والاختلاف بين النثر والشعر هي النصوص نفسها، بما تثيره من خصوصية وما تتيحه من إمكانات.

وتمتاز نصوص حمزة شحاتة في هذا السياق بخاصية مهمة، فهي تفسح المجال أمام استكناه العلاقة بين النثري والشعري معاً، من غير أن نحتاج إلى نصوص خاصة للنثر وأخرى للشعر؛ إذ تُقدّم فرصةً نادرةً لاختبار العلاقة بينهما في نَصٍّ واحدٍ، على افتراض أن الديوان نصٌّ شعري كبير.

وتنظر هذه الدراسة إلى العلاقة بين الشعر والنثر على أنها ذات طبيعة قد تبدو متناقضة إلى حدٍّ ما، وقطباها على قدر كبير من الافتراق، وقدر آخر أيضاً من الاشتراك . فالأصل في النتاج اللغوي الإنساني أنه كلام، منطوق أو مكتوب، يُعبَّر عن هذا الكلام بالنثر. والكلام نفسه يمكن أن يكون شعراً، بمجموعةٍ من الاشتراطات والاعتبارات، كالتصوير والتخييل والانزياح والإيقاع، إلى آخر ما هنالك من مبادئ الشعرية، وذلك يعني أن الكلام إذا فقد شرط الشعرية عاد إلى أصله نثراً. ومُؤدَّى هذا أن الشعر موجودٌ في النثر بالقوّة؛ إذا تحققت فيه معايير الشعرية أصبح موجوداً بالفعل وغادر مملكة النثر، كما أن الكرسي موجود بالقوّة في الخشب، فإذا تحققت فيه شروط هندسية فيزيائية معيّنة غدا كرسياً بالفعل، ولم يعد من الصحة بمكان وصفُه بأنه خشبٌ وحسب . وبهذا المعنى يكون الشعر جزءاً من النثر، ولكنه في الوقت نفسه جزءٌ مُنْبَتٌّ ذو خصائص نوعية مفارقة. واشتراكُه مع النثر جاء من جهة كونه جزءاً منه، وافتراقه عنه جاء من جهة خصوصيته النوعية - الكيفية. ولتقريب المسألة أكثر فإننا ننظر إلى النثر على أنه المادة الخام

التي إذا صيغت على شرط الشعرية تحولت إلى شعر. وهذا ما يجعل الشعر والنثر مفترقان مشتركان في آنٍ معاً.

وسيفضي بنا هذا الفهم إلى القول بإمكانية حضور النثر في كثير من النصوص الشعرية، على اعتبار أن الكلام لا يكون شعراً إلا وفقاً لمعايير مخصوصة تنقله من حيّز المادة الخام - النثر - إلى حيّز الشعر، وأي خروج عن هذه المعايير ستؤدي إلى أن يُطِلَّ النثرُ بظلّه على ملكوت الشعر. فإذا نظرنا مثلاً إلى معيار الوزن - على اعتبار أنه كان معياراً أساسياً في كثير من نصوص التراث - فسنجد أن أي كسر وزني في البيت الشعري إنما يُمثّل مظهراً من مظاهر حضور النثر، لأنه خروج على المعيار.

ويمكن أن نتقدم خطوة ونقول: إن أي استخدام لجوازات التفعيلات في أبحر الشعر إذا وصل حداً من الكثافة في النص والإشباع لم يتوافق مع الإيقاع العام للنص المقصود فإنه يمثل مظهراً من مظاهر حضور (النثري) في (الشعري)؛ لأنه يُعد خروجاً عن المعيار ومظهراً عشوائياً لا علّة له ضمن شعرية النص. وكذلك الحال مع اشتراطات الشعر الأخرى أو معاييره. وبهذا المعنى فإن الشعر يصبح خطاباً معيارياً.

وستؤدي هذه النتيجة بالضرورة إلى القول بحضور (النثري) في كل نص شعري، لأن حضوره من قبيل الضرورة الحتمية؛ فأيُّ نص هذا الذي يدّعي تحقيقاً مطلقاً لشرط الشعرية؟!

الشعر والنثر - المرأة والرجل

قد تبدو الطبيعة المتشعبة للعلاقة بين الشعر والنثر أكثر قبولاً وتفهماً إذا ما قارناها بمثيلاتها من الحياة نفسها، ولعل أقرب شبيه لها هو نمط العلاقة بين الرجل والمرأة؛ فكما أن الشعر جزء من النثر كذلك المرأة خلقت من الرجل، فهي بهذا المعنى جزء منه. ومع أنها كذلك إلا أنها تمتاز عنه بعدِّها مظهراً جمالياً، كما يمتاز الشعر بعده مظهراً فنياً جمالياً بخلاف النثر

– من جهة اعتباره مادة خام. ولتَحُوزَ المرأةُ شرطَ كمالِها، كامرأة، عليها أن تنقاد إلى معايير الأنوثة، المتمثلة في مجموعة من الخصائص، من جهة الصوت، والتعابير، والحركة، والنظرة، والمظهر العام... إلخ. ولكن لا نكاد نجد امرأة إلا وقد فاتها جزءٌ من هذه الاشتراطات، يخرجها عن شرط الأنوثة بمقدارٍ ما، كالصوت الأجش، أو الحركات العنيفة، أو القسوة المفرطة ، إلى آخر ما هنالك. وهي في كل هذه الصفات لم تخرج بالمطلق من شرط الأنوثة، ولكنها أنوثة مَشُوبَةٌ بالاسترجال بنسبةٍ ما. فإذا زادت هذه النسبة لدى المرأة فإنها تسترجل وتتحول إلى كائن متناقض في شكله ومضمونه. وقد يؤدي هذا التراكم الكمي لصفات الرجولة لديها إلى تحوُّلٍ نوعي كيفي، يجعلها من جنس الرجال، شكلاً ومضموناً.

ومن حسنات المقارنة بين النثر والشعر وبين الرجل و المرأة أنها تصلح مقدمةً للإجابة عن السؤال: هل يعد ظهور النثر في الشعر من قبيل حُكمِ القيمةِ السلبي الذي يعيد الشعري إلى مادته النثرية الخام؟

إن النص الشعري – شأنه شأن المرأة – إذا فاته تحقيق المعيار بمقدارٍ ما فإن النثر يظهر فيه بالمقدار ذاته، ولذلك قلنا: لا يكاد يخلو نص شعري من حضور نثري، بسبب عدم وجود نصٍّ مطلق الشعرية. فإذا كان حضور النثري في الشعري أمر اضطراري حتمي بطُلَ إذن القول إنه يمثل حكمَ قيمةٍ سلبياً، ولكنْ ما لم يتحول هذا الحضور من ظهور خجول في النص، لا يلغي البنية الشعرية له، إلى حضور طاغٍ يقوِّض البنية، فيتحوَّلُ النص حينئذ ، وقد تشبَّع به، إلى نص هجين كالمرأة المُسترجلة تماماً.

والمراد من اقتران الإيقاع بالنثر في نصوص شحاتة الإشارة إلى أن درجة ظهور النثري في الشعري قد وصل حداً من الإشباع والكثافة بحيث شكَّل بتضافره إيقاعاً يكاد يوازي إيقاع الشعر نفسه، ولكنه لا يسير معه على نسق واحد، فإيقاع الشعر مبني على النظام وإيقاع النثر مبني على كسر النظام.

وليس جديداً التأكيد على أن الإيقاع غير الوزن، فالوزن مسألة شكلية مرتبطة بالأبحر والتفعيلات، أما الإيقاع فالوزنُ مظهرٌ من مظاهره المتعددة التي قد تأخذ أبعاداً أخرى غير شكلية، كالحركة النفسية على سبيل المثال.

ومادمنا قد عددنا الشعر خطاباً معيارياً[2] في شكله، فمن الجدير ذكره أنه يعبر عن تجربة قائمة على الحس والشعور، ولعل هذا ما يجعل الحقائق التي يقدمها – إن صح عدها حقائق – من قبيل الحقائق الذاتية الشخصية[3]. وفي المقابل فإن النثر ترسُّلٌ غير مقيَّدٍ شكلاً، يعبر عن تجربةٍ مَدارُها العقل، مما يجعل الحقائق التي يعبر عنها ذات طبيعة موضوعية في المجمل العام.

وسنستفيد من هذين الوجهين للشعر والنثر المرتبطين بالشكل والمضمون؛ أي (المعيار في مقابل الحرية) و(الحس في مقابل العقل) ليكونا المقياس الذي ستتميز به مظاهر إيقاع الشعر من مظاهر إيقاع النثر. وهكذا فإنه _من الجهة الشكلية – أي خروج عن إطار المعيار إذا لم يكن منسجماً مع البنية الكلية للنص، ولم يكن عنصراً يؤدي وظيفةً تؤكد الأثر العام للنص – على اعتباره لوحةً فسيفسائية – سيمثل أحدَ المظاهر النثرية. ولعل هذا ما عبر عنه ريتشاردز حين تحدث عن المفاجأة في الإيقاع، «فالتأثير الذي توليه المفاجأة يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية، أو إذا كان الذهن مضطراً إلى أن يبدأ بدايةً جديدةً كلّيةً عند وصول هذا العنصر الجديد. وبعبارة مألوفة نقول إن التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة تربط بين الأجزاء التي تؤلف الكل»[4]. فإذا انتفت العلاقة بين العنصر المفاجئ الذي خرج عن معيار الإيقاع وبين الاستجابة الكلية فإنه سيُعد مجالاً من مجالي حضور النثري في الشعري، كما أن الحضور العقلي، بمظاهره المختلفة، إذا بلغ حد الإشباع وخرج عن خدمة الأثر العام أو الاستجابة الكلية للنص فسيكون أيضاً مظهراً للحضور النثري.

وقبل الولوج إلى عالم النصوص يحسن أن نشير إلى أن الدراسة ليست

معنيةً بإطلاق أي شكل من أشكال أحكام القيمة؛ فملاكُها التوصيف فحسب. وإن بدت بعض العبارات متحيزةً إلى حكم قيمة ما فذلك خارج عن القصد العام. كما أن من المهم الإشارة إلى أن الفروق والمظاهر المفترضة لكل من الشعر والنثر ليست ذات طابع قطعي نهائي، بل هي قابلة للنقاش، إذا حضر الدليل المخالف[5]. وليس من مهام الدراسة البحث في الأسباب التي أدت إلى حضور (النثري) في (الشعري) لدى حمزة شحاتة، كأن يكون متأثراً بشخصية كالعقاد، أو منتمياً إلى تيار أو مدرسة ذات توجه معين، أو متأثراً بقراءات ذات طابع خاص، فذلك يخرج عن الغرض. ويبدو من البدهي أخيراً التأكيد على أن المظاهر التي نشير إليها ليست قابلة للتعميم المطلق على كل النصوص، فقد تحضر في بعضها وتغيب عن آخر، ويتفاوت حضورها من نص إلى نص نوعاً وكماً.

أولاً – توزيع الأشطر وتناميها

تتشعب نصوص الديوان في أكثر من إطار شعري؛ فهناك القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية أيضاً، وداخل القصيدة التقليدية هناك محاولات للتنويع على نهج الموشحات، في التلاعب بتوزيع الأشطر والقوافي وحرف الروي. ولاستيعاب هذه التجربة الثرية يُنظر إلى توزيع الأشطر في النصوص من عدة زوايا، فإما أن يخضع هذا التوزيع لمبدأ الإيقاع، أو المبدأ اللغوي؛ أي (متطلبات الجملة والتركيب)، أو يتبع النفس الشعري للدفقة الشعرية. وبالقياس إلى هذه المبادئ الثلاثة لوحظ وجود عدد من النصوص لم تخضع لناظم يحدد شكل توزيع أشطرها. ولعل أقرب مثال على ذلك قصيدتي (أنتِ) و(رحلة بلا رفيق).

يقول الشاعر في قصيدة (أنتِ) – وسنسوق القصيدة على الشكل الموجود في الديوان:

أنتِ التي أيقظتِ قلبي

مِن عَميقِ سُباتِه..
وأنَرتِ أُفقَ حياتِه..
وسَطَعتِ كالفجرِ المُوَرَّدِ
في دُجَى ظُلُمَاتِهِ
ودَفعتِ تَيَّارَ الشُّعورِ
فدَبَّ في خفقَاتِهِ
ونَثَرتِ آلافَ الزُّهورِ
على حُقولِ مَوَاتِهِ
وأزَحتِ أستارَ الضَّبابِ
غفَا على صَبَوَاتِهِ
وكسَرتِ كلَّ قُيودِهِ
وهدَيتِهِ بعد الضَّياعْ
فإذا بأحلامِ الشَّباب
تُضيءُ في قسَماتِهِ
وتَلُوحُ في خُطُواتِهِ
وتَفِيضُ مِن عَزَماتِهِ
وتَغيضُ في بَسَماتِهِ
انتَ الذي.. بل انتِ
لا.. بل انتَ..
ما جَدْوَى الكَلام؟
ماتَت عواطِفُنا

فليس يُعيدُها لحياتها
كلُّ الكَلامْ
وتَرَمَّدَت نارُ الهَوى
بفراقِنا.. وخَبا الغَرامْ
فعَلامَ نَنفُخُ في رماد؟
وإلامَ نحلُم بالمَعاد؟

يبدأ النص ببنية إيقاعية صغرى تتألف من شطر أول برويٍّ مُرسل غير مقيد (الباء والياء في قلبي)، ويتبعه على شكل مُكمِّل له، أو رديف، شطران اثنان مقيدان برويٍّ واضح (التاء والهاء)، بحيث يمكن أن يُعاد تشكيل البنية على النحو التالي:

أنت التي أيقظت قلبي من عميق سباته
وأنرت أفق حياته

ويتنامى تلقي النص يتضح أن هذه البنية الصغرى التي افتُتح بها ستغيب تماماً وتظهر بنيةٌ إيقاعية أصغر منها، تتكرر خمس مرات، وهي البنية المعتادة في القصيدة التقليدية، حيث البيت الشعري الذي يتألف من صدر وعجز، يختص العجز وحده، غالباً، بالقافية والوزن[6]:

وسطعت كالفجر المورَّد في دجى ظلماته
ودفعت تيار الشعور فدب في خفقاته

وقد يبدو من الأَولى لهذه الأبيات أن تكون مدوَّرةً؛ لأن الصوت الأخير أو الحرف الأخير من الشطر الأول حقُّه أن يكون مبتدأً للشطر الثاني، ولكنْ نظراً لأن الشاعر لم يتقيد، في الأساس، بالشكل التقليدي للقصيدة لم يكن مضطراً لذلك. ولكنَّ الحال ستتغير ما إن تنتهي البنية المتكررة خمس مرات،

فتظهر بنيةٌ أخرى جديدة، تُلحقُ بالشطر الأول (الصدر) أربعةَ أشطرٍ رديفة (أربعة أعجاز). ويمكن رسمها على النحو التالي:

فـإذا بـأحـلام الـشـبـاب تـضـيء فـي قـسـمـاتـه
وتـلـوح فـي خـطـواتـه
وتـفـيـض مـن عـزمـاتـه
وتـغـيـض فـي بـسـمـاتـه

مما يعني وجود ثلاثِ بُنىً إيقاعيةٍ تعتمد كلها على الشطر الأول ذي القافية المرسلة ، والأشطر الرديفة التي لم تخرج حتى الآن عن روي التاء والهاء، ماخلا بيت واحد في البنية الثانية . وما يلبث النص أن يفاجئنا بانعطافة كبيرة ، يتم بموجبها اعتماد بنية جديدة قائمة على الشكل المدوَّر للأبيات ، مع تغيير حرف الروي الذي كان مسيطراً على البنى السابقة. والبيت المدور هو «ما كان قسيمه [أحد شطريه] متصلاً بالآخر، غير منفصل منه»[7]:

انت الـذي بل انـت لا بل انت مـا جـدوى الـكلام
مـاتت عواطفنـا فليس يعيدهـا لحياتها كل الكلام

فأصبحنا الآن أمام بنية إيقاعية لا تعتمد التشطير في توزيعها، وتتكرر مرتين فقط . ثم يعود النص مرة أخرى إلى اعتماد التشطير في البيت الذي يلي البنية الرابعة ، فيكرر البنية الثانية القائمة على الصدر والعجز مرة واحدة فقط. وأخيراً تُختم القصيدةُ ببنيةٍ خامسةٍ جديدة اعتمد فيها النص على تكرار الروي في الصدر والعجز ، بحيث ظهرا كأنهما عجزين بغير صدر؛ لأننا اعتدنا منذ مطلع القصيدة أن يكون الصدر مرسلَ القافية غيرَ مقيد:

فـعـلام نـنـفـخ فـي رمـاد
وإلام نـحـلـم بـالـمـعـاد

إن هذا الضرب من تشكيل البنى الإيقاعية داخل النص لا يمكن أن نقاربه من غير الإشارة إلى أن الأصل في الإيقاع هو التكرار، وعلى ضوء التكرار تثار قضايا النظام والتوقع والخيبة. فلابد من نظام من التكرار يوحي بوجود إيقاع من نمط ما. وتكرار النمط أكثر من مرة سيهيّئ الظرف لتوقع القادم. واستمرار النمط نفسه مدةً طويلةً، من غير تنويع ، ولاسيما إذا كان بسيطاً، قد يدفع إلى الرتابة والملل. وهنا يظهر دور خيبة التوقع التي تكسر رتابة النمط وتُهيِّئ المتلقي لبنية إيقاعية جديدة، شريطة ألا يكون هذا الكسر خارجاً عن استيعاب التجربة الكلية للنص[8]. وعلى هذا الأساس نكون قد أطلقنا صفة الإيقاعية على البنية الأولى على سبيل المجاز، أو توقعاً بأنها ستتكرر تبعاً لنظام يمنحها صفة الإيقاع بجدارة. ولكن البنية لم تتكرر أبداً، فسرعان ما خاب التوقع قبل أن يبدأ الإيقاع، فظهرت بنية صغرى جديدة (البنية الثانية) وتكررت خمس مرات، مما أعاد تشكيلَ نظام آخر مُفتَرض، تبدو فيه البنية الأولى، التي ظنناها خارج النظام، مفتاحاً سيعود النص إلى تأكيده، بشكلِ متواليةٍ إيقاعية قائمة على التناوب، كما هو الحال في شكل الموشح، الذي تتعاقب فيه الأغصان مع الأقفال على نحو مخصوص. ولكن النص عاد فألغى هذا النظام التعاقبي عندما ظهرت البنية الثالثة، القائمة على صدر وأربعة أعجاز. وهنا بالتحديد حصلت خيبةٌ كبيرة في التوقع المفترَض، فما عاد المتلقي قادراً على تصوُّر نظام إيقاعي يضبط حركةَ النص. وتأكدَ ذلك بظهور البنية الرابعة، ثم عودةِ البنْية الثانية، ثم الختام ببنيةٍ خامسة جديدة. فالحاضرُ الأساسيُّ في النص إذاً، وبكثافة، هو خيبةُ التوقع فحسب، فالتوقع لم يُشبع، بسبب غياب تكرار البُنى، مما يعني غيابَ النظام، وبالتالي غيابَ الإيقاع الكلي للنص ، المرتبطِ بالبنى الإيقاعية. وليست خيبة التوقع ، بحد ذاتها، خروجاً عن الإيقاع الكلي للنص، فذلك مرهون بمدى استجابة العنصر الجديد الذي كسر التوقعَ لنظام النص المفترض. غير أن هذا النص اعتمد كلياً على خيبة التوقع ، فلم يعدْ هناك نظامٌ نقيس عليه مدى استجابة العناصر الجديدة.

يقودنا هذا الشكل غير المعياري إلى القول بوجود إيقاع آخرَ يحكم البنى، إيقاع مُرْسل غير مُقيَّد هو إيقاع النثر، فبغياب المعيار الّذي ارتضاه الشعر لنفسه تَنْفَكُّ العرى التي كانت تربط نسيج النص وتُشكِّل هويته الشعرية، من جهة الإيقاع ،كما تنفك خيطان الرداء فيعود قطعة قماش، فيدخل النثر إلى النص من أوسع أبوابه[9].

وقد يُعترض على ذلك بأن النص حالَ تلقيه يوحي بوجود لذةٍ - على حد تعبير بارت - أو متعةٍ - على حد تعبير ريتشاردز - مَلاكُها الموسيقى، أليس ذلك ضرباً من الإيقاع؟!

يحسن التفريق - في معرض الرد على ذلك - بين الإيقاع الناشئ عن الوزن ، والإيقاع الناشئ عن انتظام بنى النص على نحو مخصوص، وهذا ما أشار إليه عدد من النقاد حين ألحقوا بالشكل المنظوم ضرباً من البهجة الإيقاعية المستقلة تماماً عن أساليب التعبير وعن المعنى[10].

أما النص الآخر الذي نسوقه للتمثيل على اختلال المعيار في توزيع الأشطر الشعرية للنصوص فهو قصيدة (رحلة بلا رفيق)، وتتألف من ثلاثة عشر مقطعاً . ويبدو النص ملبساً في شكله، تحار بين تصنيفه ضمن الشكل التقليدي للقصيدة أو الشكل الحديث لشعر التفعيلة؛ فمدخلُ المقطع الأول يُمثِّل شكلاً يخالف شكل القصيدة التقليدي. حيث يغيب البيت ذو الشطرين ويظهر السطر:

سعاد يا أنشودة الربيع

يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال

ويا ضياء الفجر

أمَّا النصف الثاني من المقطع نفسه، وكذلك المقطع الثاني كله ، فيسيران على نهج يوافق الشكل التقليدي للقصيدة، مع الفارق بين تمثيل كلِّ مقطعٍ لهذا الشكل؛ ففي المقطع الأول يبدو حرف الروي في نهاية السطر

تردادا لصوت الحرف الأخير من الجملة السابقة في السطر نفسه؛ إذ بُنيت الأسطر الثلاثة فيه على جملتين متفقتين في حرف الروي ، وكأنه شكلٌ من أشكال التصريع في القصيدة التقليدية، بخلاف أنه لا تبدو الجملتان متساويتان في الوزن والإيقاع:

يا دعاء الحنون ، يفيض بالفتون

من دنانه المضمخات بالطيوب، رشّتِ الدروب

في تهويمة الزهور، يحلم [لعلها يحوم] حولها الطيور

وعلى ذلك فإن توزيع الأشطر في هذا المقطع يقوم على معيار صوتِ حرفِ الروي، من غير أن يعني ذلك خضوعه لعدد التفعيلات في الشطر، أو حتى نهاية التفعيلة نفسها، فقد ينتهي الشطر من غير أن تنتهي التفعيلة، إذ يمكن أن تكتمل مع بدء الشطر الذي يليه، مما يعني أن تقسيم الأشطر لم يتبع التفعيلات المعتمدة في النص (مستفعلن فعلن).

وتختلف المسألة قليلاً في المقطع الثاني؛ فيختفي تكرار صوت حرف الروي الذي اتُبع في منتصف المقطع الأول، وتبقى الأشطر مرهونةً لروي واحد، ولكنه روي غير متكرر، بالمعنى الحرفي للتكرار، فالمقطع يتألف من خمسة أشطر، ينتهي الأول منها بالباء، والثاني والثالث والرابع بالراء مسبوقة بواو، والخامس بالراء مسبوقة بميم.

ثم يحضر المقطع الثالث فيعود بالنص إلى إشارته الأولى في مطلع المقطع الأول؛ حيث الشكل المغاير لنهج القصيدة التقليدية والقائم على السطر..

سعادُ، يا شَبَّابَةَ السُكون

هل كنتِ تَحلُمينَ في إغفاءَةٍ مُتْعَبَة

قَصَّرتُها بمطلبي الذَّاهل.. لا يَغفرُهُ الحَنين

أتى بيَ الشَّوقُ لكي أراك

كي أرشُفَ الألفاظَ، حلوة، من فمكِ الجَميل

وكي أرى الصُّباتَ في عينيكِ

زورقاً يسبَحُ بين ضفتَّين

مُخْمَليتَّين، تَنضَحان بالشَّذا..

تُباركان، في حَنان، رِحلةً، تزفُّها سَكينةُ الحَنان

فإذا عدنا إلى تصوُّر القصيدة كاملةً سنلاحظ ما يلي:

إن توزيع الأشطر في الأسطر الثلاثة الأولى من المقطع الأول يتبع نهجَ شعرِ التفعيلة ، من غير تقييد بحرف الروي أو حتى توازي الجمل في الشطر الواحد، وكلُّ سطر منها مستقلٌّ ببنيته اللغوية ودلالته، فهو بنية مغلقة مؤلفة من جملة واحدة ؛ فقوله (سعاد يا أنشودة الربيع) قولٌ مكتمل المعنى لا تَعَلُّقَ له بالشطر الذي يليه، وكذلك قوله (يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال)، وكذلك قوله (ويا ضياء الفجر).

ولكنَّ هذا المدخل يصطدم بالأسطر الثلاثة التي تليه، والتي قام توزيعها بناءً على حرف الروي مضافاً إليه ما يشبه آلية التصريع، وتوازي الجمل في السطر الواحد. وكلّ سطر منها مؤلف من جملتين تقريباً . ولم يعد كل سطر بنيةً مغلقةً بذاته، فالجار والمجرور (من دنانه) اللذان ابتدأ بهما السطر الخامس متعلقان بالفعل (يفيض) في نهاية السطر الرابع، وكذلك الجار والمجرور (في تهويمة الزهور) اللذان ابتدأ بهما السطر السادس متعلقان بالفعل (رشت) في نهاية السطر الخامس. وهذا يعني أن الأسطر الثلاثة الأخيرة من المقطع الأول تخالف الأسطر الثلاثة الأولى منه، في توزيعها وفي بنيتها الداخلية، وفي إيقاعها الصوتي أيضاً، كما أن الأسطر الثلاثة الأولى محكومة بإيقاع التفعيلة، بينما يحضر الإيقاع الصوتي لحرف الروي في كل سطر على حِدة؛ فلكل سطر حرف روي مختلف، ولكنه مكرر في نفس السطر مرتين كالصدى، إلى جانب التفعيلة، وقد لاحظنا في النص

أن هناك مقطعاً شبيهاً في تركيبه اللغوي والصوتي لهذا المقطع، ولكنه أخذ شكلاً آخر في توزيع الأسطر وهو المقطع الثامن:

سعادُ، إن أذنبتُ ، فاغفِري

وإن أسأتُ، فاستُري..

فإنَّ عينيكِ وراءَ قِصتي

ميلادُ قِصتي

تلك التي.. أخافُ أن يكونَ بَدؤها.. خِتامَها

فكان من الممكن توزيع الأسطر على نحو يماثل النصف الثاني من المقطع الأول، كما يلي:

سعاد إن أذنبت فاغفري   وإن أسأت فاستري

فإن عينيك وراء قصتي   ميلاد قصتي

تلك التي أخاف أن يكون بدؤها   ختامها

فيكون في كل سطر رويٌّ خاص يتكرر صوته مرتين ، ويختلف عن رويِّ السطر الذي يليه ، كما يتميز هذا الشكل باستقلال كل سطر فيه ببنية لغوية، ما خلا العلاقة بين العائد في (تلك التي) و(قصتي)، ولكن النص آثر أن يتخلى عن هذا النمط من التوزيع، فدلّ على أن هذا التوزيع ليس مفصلاً أساسياً أو معياراً لإيقاع شكلي من نوع ما.

ثم يأتي المقطع الثاني فيقدم اختلافاً جديداً، ولكنه مُلبسٌ في الآن نفسه، إذ يلتزم من حيث الشكل شكلَ البيت المدور في القصيدة التقليدية، ويرتهن إلى حرف الروي في الأسطر (2-3-4)، دون الأول والخامس. وكل سطر فيه ذو بنية لغوية مكتملة أيضاً، ما عدا السطر الخامس الذي ترشح منه الصلة بين (مجنحات) و(قصص) في السطر الذي سبقه.

وتُظهر هذه الأسطر آليةً جديدةً في طريقة توزيعها؛ إذ تنتهي كلها بتركيب إضافي؛ (بسمة الشباب - السطر الأول)، (كهفها المسحور - السطر الثاني)، (مجامر البخور - السطر الثالث)، (قصص الجمال والشعور - السطر الرابع)، (أشعة القمر - السطر الخامس). فيبدو التركيب الإضافي على هذه الصورة من التكرار عاملاً أساسياً في تحديد بدء السطر وختامه، وهذا ما لم يخضع له المقطع الأول بشقَّيْه. فهل يعني ذلك أن التركيب يؤدي وظيفةً في نظام القصيدة ، تختص بالمقاطع ذات الشكل الشبيه بالبيت المدور!! إن كان الأمر كذلك فهو معيار إيقاعي داخلي ذو طابع لغوي.

إن المقاطع التي تأخذ شكل البيت المدور في النص هي: (2-4-5-7 - والجزء الأول من 9-12) وفي هذه المقاطع يحضر التركيب الإضافي بصورته التي أشرنا إليها على النحو التالي :

- المقطع الرابع - مؤلف من أربعة أسطر - (مفاتن الحياة ، ذخائر الشباب، خوالج الشباب).
- المقطع السابع - مؤلف من أربعة أسطر (صانع المعاد، رحلة السهاد، نفحة الصباح، بلسم الجراح).
- أول المقطع التاسع - (رحلة الضياع ، متاهة الفراغ).

ويختفي التركيب الإضافي من المقطع الخامس بالمطلق، وكذلك من المقطع الثاني عشر، مما يعني أنه لا يشكل علامةً إيقاعيةً فارقة، وإنّ كان شكلُه بدايةً يوحي بآليةِ المتوالية الإيقاعية. ولكي نتثبت من مبدأ المتوالية سنمثل للمقاطع بالرسم التوضيحي التالي، بحيث يكون الخط النقطي رمزاً للمقاطع الخالية من التركيب الإضافي، والخط الأسود الممتد رمزاً لحضور التركيب في المقاطع:

.... 1-2 .... 3-4 .... 5 .... 6-7 .... 8-..9 .... 10 .... 11 .... 12 13

يبدو واضحاً من الرسم أن المقاطع ذات الخط أو (الشرطة) لا تتوزع

تبعاً لنظام ما، مما يؤكد مرةً أخرى أن تنامي النص لا يتبع نظاماً يتعلق بالتركيب الإضافي.

أليس من الممكن أن يكون هذا التوزيع مقصوداً لأسباب تتعلق بالمستوى الدلالي للنص، على اعتبار أن فصل الإيقاع عن حركة المعنى أمرٌ لا يستقيم مع التجربة الشعرية؟!!

يتوزع النص في إطاره العام إلى محورين متشابكين يقتسمان المقاطع كلها؛ محورٌ سكوني، تبدو فيه الحركةُ ذاتَ مستوى واحد، وتعبر عنها المقاطع الخاصة بوصف (سعاد) على أنها قيمة إيجابية، وهي المقاطع (1-2-4-7):

سعاد.. يا أنشودة الربيع	(المقطع الأول)
سعاد يا إشراقة الأمل.. وبسمة الشباب	(المقطع الثاني)
سعاد، عيناك بحيرتان فاضتا	(المقطع الرابع)
سعاد، ما أحلى اسمك الطروب.. صانع المعاد	(المقطع السابع)

أما المحور الآخر فأكثر حركةً بسبب تعدد المستويات فيه، وتعبر عنه المقاطع المفعمة بحركة الأسئلة التي تنتظر جواباً، والحيرة التي لا تستقر، ويظهر ذلك في المقاطع (3-5-6--8-9-10-11-12-13):

سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟	(المقطع الخامس)
سعاد، إن أذنبت فاغفري وإن أسأت فاستري	(المقطع الثامن)
سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع	(المقطع التاسع)
سعاد لو كان لقاء ليس بعده وداع	(المقطع الحادي عشر)
-	-
-	-

وبالعودة إلى هذين المحورين سيظهر أن المقاطع ذات الأبيات المدورة

توزعت عليهما معاً؛ أي أن الإيقاع الذي أفرزه التركيب الإضافي ليس ذا مرجعية دلالية في النص، يضاف إلى ذلك أن التركيب الإضافي – من حيث الوظيفة التي أشرنا إليها – يظهر في عدد لا بأس به من الأسطر، في المقاطع التي اعتمدت التفعيلة توزيعاً لأسطرها:

(مقطع 3) سطر 1 – سعاد ، يا *شبابة السكون*

سطر 9 – تباركان في حنان، رحلة، تزفها *سكينة الحنان*

(مقطع 6) سطر 1 – هذا أنا أضرب في الفراغ موغلاً في رحلة *الضياع*

(مقطع 9) – سطر 7 – والأسى المرير.. ووقدة الهجير، في *دوامة السرى*

(مقطع 10) سطر 11 – وقبل أن أراك في *أرجوحة القمر*

سطر 12 – تسمُّر الخيال.. قلقا.. من رهبة *الوداع*

(مقطع 11) سطر 6 – ساعة اللقاء.. لأنني أخاف لحظة الوداع.. أن تكون لحظة *الفراق*

فإن كان الأمر على هذا النحو ، فما الذي يعلل إذاً وجود التركيب الإضافي على هذه الصورة من الإشباع في النص؟ إننا نميل من أجل تفسير ذلك إلى عدم اعتباره أمراً خاصاً بقصيدةٍ واحدة، بل مسألة تخص الديوان كله، وهي مسألة يجدر أن تستقل بمساحةٍ ضمن هذه الدراسة، نرجو أن تتاح الفرصة للعودة إليها من جديد.

وهكذا فإن بُطلان اعتبار التركيب الإضافي معياراً، وكذلك بطلان اعتبار الرويّ أو البنية اللغوية أو حتى الدلالية معياراً لتوزيع الأشطر وتناميها في النص يفتح المجال واسعاً أمام (النثري) ليحضر في (الشعري).

ثانياً – الأبيات المدورة والجمل الطويلة

تشكل القصيدة التقليدية عنصراً أساسياً في الديوان، يكاد يكون

العنصر الغالب عليه، حتى إن بُناها تحضر في تركيب عدد لا بأس به من القصائد التي لا تعتمد النهج التقليدي نفسه، مثل الالتزام بالشكل التشطيري للأبيات (صدر وعجز)، أو التزام القافية والروي. فقارئ الديوان أو متلقيه سيبدو مدفوعاً إلى استيعاب النصوص ضمن أفق توقع قائم على معايير القصيدة التقليدية. فإن لم يكن ذلك في الديوان كله، فعلى أقل تقدير في القصائد التي تعتمد هذا النهج.

والأصل في هذا النظام التشطيري لأبيات القصيدة التقليدية أن يكون لبوساً خارجياً لبنية الأبحر الشعرية التي تتوزع فيها التفعيلات بشكل متساو على قسيمَين، بحيث يشترك البحر بتفعيلاته مع الشكل الخارجي للقصيدة في رسم إطار خارجيّ للنص الشعري، يعزله عن التداخل مع أشكال القول الأخرى، كما يعزل التجربة الشعرية عن التجارب الحياتية اليومية[12]. ويشكلان معاً بنيةً إيقاعيةً خارجيةً تسبق المعنى؛ إذ «مهما قدمت الأوزان معونةً إلى المعنى فإنها تظل بُنيات شكليةً سابقةً، من حيث المنطق، على أي معنىً خاص قد يجد سبيله إليها»[13]. وتثير هذه البنية الإيقاعية الخارجية ضرباً من البهجة مخصوصةً بالوزن.

وعلى الرغم من الصرامة التي قد يبدو عليها هذا الإطار فإنه يسمح بقدر من المرونة على أكثر من صعيد، فمن جهة الإيقاع ثمة إمكانية لإضفاء بعدٍ أو عنصر شكليٍّ آخر عليه، من خلال (التصريع) مثلاً. ومن جهة شكل القصيدة يمكن دمج الصدر مع العجز في ما يسمى البيت المدور، أو بتعبير القدماء (المداخل أو المدمج) الذي لا تنتهي معه آخرُ كلمةٍ في الصدر مع نهاية آخر تفعيلة منه، وإنما تتعداها إلى أول تفعيلة من العجز، وعندئذٍ لا يبدو البيت مقسماً إلى شطرين بل يأخذ شكل شطرٍ واحد طويل.

ويحضر هذا الشكل من الأبيات بكثافة في نصوص الديوان، حيث شكّل ظاهرةً لافتةً بحد ذاته، فغلب على عدد من القصائد، وضاهى حضور الأبيات ذات الشطرين بنسبةٍ تفوق النصف بكثير، على النحو الذي تبينه النماذج التالية:

- قصيدة (لم أهواك) أبياتها = 68، عدد الأبيات المدورة = 49، النسبة = 72.05٪.
- قصيدة (مناجاة) أبياتها = 49، عدد الأبيات المدورة = 35، النسبة = 71.42٪.
- قصيدة (جدة) أبياتها = 59، عدد الأبيات المدورة = 47، النسبة =79.66٪.
- قصيدة (عودة) أبياتها = 37، عدد الأبيات المدورة = 35، النسبة = 94.59٪.
- قصيدة (أبيس) أبياتها = 212، عدد الأبيات المدورة = 147، النسبة = 69.33٪.
- قصيدة (إلى أبولون) أبياتها = 72، عدد الأبيات المدورة = 56، النسبة = 77.77٪.
- قصيدة (ملحمة) أبياتها = 85، عدد الأبيات المدورة = 75، النسبة = 88.23٪.

فهل يعد هذا الحضور خروجاً على المعيار - على أساس أن قاعدة المعيار تقوم على البيت ذي الشطرين - وما الذي يمنع تبادل المواقع بين البيت المدور والبيت ذي الشطرين أو القسيمين المنفصلين، ولم لا يكون هذا الشكل من القصيدة الذي يغلب عليه البيت المدور أصلاً بدل أن يكون فرعاً يُتَجَوَّزُ به؟

لا تستقيم الإجابة عن هذه الأسئلة إلا على ضوء ما قلناه من تناسب مُفترَض بين شكل القصيدة الخارجي وبنية التفعيلات في الأبحر الشعرية، فذلك التناسب هو الذي قضى أن تنتهي البنية اللغوية للصدر مع نهاية آخر تفعيلة له، ليحدث تلازمٌ وانسجام بين كلٍّ من البنية اللغوية، والبنية العروضية، والشكل الخارجي للقصيدة. وهذا ما يفسر غلبة هذا الشكل من استقلال الصدر والعجز ببنيته اللغوية على القصيدة العربية التقليدية. ولعل

هذا التقليد كان وراء إشارة ابن رشيق إلى أن البيت المدور «مُسْتَثْقَلٌ عند المطبوعين»[14]. فقوله مستثقل، من الثقل، والثقل مسألة تتعلق بالإيقاع، وربما دل ذلك على أن المقياس الذي قيس به مقياسٌ إيقاعي.

ومع كل هذا الذي ذُكر فإنه من غير الممكن اعتبار البيت المدوّر خروجاً على المعيار، وبالتالي مظهراً من مظاهر النثرية، ولاسيما إذا ما كان وجوده في النص يشكّل الشذوذ الذي يؤكد قاعدة انقسام البيت إلى قسمين. أما إذا حصل العكس وكان البيت المدوّر هو القاعدة، وتقسيم البيت هو الشذوذ فإن القاعدة تصبح مقلوبة.

فهل لذلك دلالة أخرى غير القول بحضور الإيقاع النثري؟

لقد عالج القدماء مسألةً تشبه إلى حدٍّ بعيد ما نحن فيه، فرأوا أن (التصريع) «دليلٌ على قوّة الطبع وكثرة المادة»[15]. والتصريع هو اتفاق عروض البيت مع ضربه، بحيث تبدو النهاية الصوتية للصدر متّفقةً مع نهاية العجز، على اختلاف شكل هذا الاتفاق، كقول امرئ القيس[16]:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ رسوماً عفت آياتها منذ أزمانِ

فتفعيلتا الشطرين الأخيرتين متساويتان (مفاعيلن)، وكلا الشطرين يشترك في آخر صوت من بنيته اللغويّة والعروضية. ولكنهم مع اعترافهم للتصريع بالقوة والفضل قيّدوا فضله بإشارة دالّة حين رأوا أنه «إذا كثُر في القصيدة دلَّ على التكلّف»[17]. هذا مع ما للتصريع من مزيّة، فما بالك بما لا يرقى إلى مرتقاه!

الحق إننا لا ننظر إلى غلبة الأبيات المدوَّرة من جهة التكلُّف، وإنما من جهةِ عدِّها شكلاً من أشكال الحضور النثري، ليس لأنها خرقت معياريةً شعريةً فحسب، بل لتضافرِ علّةٍ أخرى تؤيِّدُها، وتتعلق بالشكل الخارجي لكلٍّ من الشعر والنثر.

إن نسيج النثر، بشكل عام، محكومٌ بحركة المعنى، فتطولُ جملُه أو

تقصُر ، تنتهي أو تبدأ ، تبعاً لمقتضيات المعنى، ولذلك يفترش هذا النسيجُ الصفحةَ افتراشاً ، لا يحدُّ من تناميه الأفقي – مادام المعنى مستمراً – إلا انتهاء السطر، أو انتهاء الصفحة، فحدود الصفحة، بالقياس إليه، هي مجرد حيِّز فارغ قابل للامتلاء. ولعل هذا ما دفع غراهام هو إلى الاستشهاد بـ جرمي بنثام الذي «عرَف الفرق بين الشعر والنثر لأن السطور في النثر تصل إلى طرف الصفحة أما في الشعر فلا تصل»[18]. وقد أكّد كريس بالديك المبدأ المتعلق بالشكل الخارجي لتنامي النص حين عرّف النثر على أنه «ضربٌ من اللغة... لا يتبع في تنظيمه النمط الشكلي للمنظوم»[19]؛ أي أنه نسيجٌ مترسِّلٌ دونما معيار خارجي، غير حدود الحيِّز الذي يشغله. وهذا يعني، وبشكل مُجمَل، أن لحظة التوقف بالنسبة إلى النثر لحظةٌ معنويَّة، يفرضها المعنى وحده.

ولسنا هنا بمعرض التمييز بين مجمل علاقات المشاكلة والاختلاف بين الشعر والنثر، ولكننا نحاول أن نلمس الوجه الشكلي للاختلاف، وهو الوجه الذي افترضنا معياريته بالقياس إلى الشعر، وحريته بالقياس إلى النثر. فإذا كان النثر يتبع المعنى، ووحدته هي الجملة فإن الشكل المنظوم «كلامٌ مقسَّمٌ في كثير أو قليل إلى وحدات شكلية بموجب مبدأ غير مبدأ المعنى»[20]. يهمنا من هذا المبدأ وجهه الشكليُّ المرتبط بالتشطير وبالوحدات الإيقاعية للعروض. ومُؤدَّى الكلام أن لحظة التوقف ليست مرهونةً بالمعنى، بل هي لحظةٌ محكومةٌ – أولاً وقبل كل شيء – بوحدات شكلية لا تعتمد المعنى مرجعاً أساسيّاً لها، ويرتبط مجملُها بالإيقاع، من جهة الشكل الخارجي للقصيدة، ومن جهة التقسيم العروضي، ومن جهة وقع البنية اللغوية وأثرها المراد.

ولعل هذا ما يعلل قلة نسبة شيوع الأبيات المدورة ضمن القصيدة في الشعر العربي القديم؛ ذلك أن تنامي النص مرهون، كما ذكرنا، إلى ضروب مختلفة من الإيقاع، يُمَثِّل البيت المدور – إذا شكَّل حضورُه إشباعاً من نوعٍ ما – خروجاً عليها.

ولمزيد من التفصيل والبيان سنقارن بين نصين من الديوان، يمثل الأول نموذجاً للنص المشبع للبيت المدور، ويمثل الآخر نصاً حيادياً في تعامله مع هذا الشكل من البيت.

جاء في قصيدة (لم أهواك) قوله:

ألهذا أهواك يا مُثْقِلَ القلـ   ـب بهمٍّ من الشقاء طويل
أم لِذُلٍّ أذَقْتَنِي منه ما أظـ   ـمأ روحي على رواءٍ مخيلي
أم لهذا الفتون يروي به غيـ   ـريَ غلاً وما يَبُلُّ غليلي
أم لجَهلٍ عرفتُ سيمَاءَهُ فيـ   ـكَ وشأنٍ من الذكاءِ ضئيل

وجاء في قصيدة (ضلال في هدى):

يا هدى من راح في حبك موصول الضلالِ
وسرى في تيه عينيك على لمح الخيالِ
حائراً مضطرب الخطوة مجهول المآلِ
كلما ناء به الجَهد تصدى للنضالِ
راجياً يدفعه اليأس فيُدنيه الأملُ
ثائراً يُطمِعُه الشوق فيَثنيه الوَجَلُ

نلاحظ في النص الأول أن الأبيات تكاد تخلو من الفواصل الصامتة التي تفسح المجال لوقفات المتلقي النفسية، أثناء استجابته للنص. فأنت إذا شرعت في البيت الأول:

ألهذا أهواك يا مثقل القلـ   ـب بهمٍّ من الشقاء طويلِ

ستدرك أن النفس الشعري طويل لا يتجزأ ولا يتوزع، بل يستمر حتى نهاية السطر عند كلمة (طويل). ونَفَسُ القراءة أو التلقي لديك مرهونٌ بهذا أيضاً، ولذلك لن تستريح إلا مع نهاية كلمة (طويل)، وحتى الوقوف الذي قد

يبدو متاحاً بعد قوله: (ألهذا أهواك) - على اعتبار أنه سؤال - هو وقوف لا ينسجم مع المفارقة التي يقصدها النص من اقتران الهوى بمن شأنهُ أن يُثْقِلَ القلب بالهمِّ والشقاء، ولذلك لابد أن يأتيا على صعيد واحد ونفَس واحد.

ويخلو البيت الثاني أيضاً من هذه الوقفات، فيبدو متصلاً بعضه ببعض بسبب توالي الارتباطات:

أم لـذلٍّ انقتـنـي منـه مـا أظـ ـــمأ روحي على رواء مخيلِ

فاتصال البيت جاء من توالي الارتباطات وتوالي الصلة، بين الموصوف وجملة الصفة، وبين الجملة الفعلية نفسها والفاعل منها، وبين الجار والمجرور ومتعلَّقهما. ويتكرر الأمر نفسه في البيت الثالث:

أم لهذا الفتونِ يروي به غيـ ـــري غُلاً وما يبل غليلي

فيرتبط البدل مع المبدل منه، وجملة الحال مع صاحبها، وتعقيب الجملة الأخيرة مع ما سبقها. والأمر نفسه نراه في البيت الأخير:

أم لجَهلٍ عرفتُ سيماءَهُ فيـ ـــكَ وشأنٍ من الذكاءِ ضئيلِ

فترتبط أيضاً جملة الصفة مع الموصوف، والجملة مع الفاعل ومفعوله، والجار والمجرور المتعلقان بالفعل. ولا يحسن أن نفصل جملة (وشأن من الذكاء ضئيل) لأنها معطوفة على كلمة (جهل) المجرورة؛ فتأخُّرُها قد يقطع اتصالها بالعاملِ في جرها.

ومع أن الأصل في البنية اللغوية لأي بيت أن تكون متصلةً لا منفصلةً، مترابطةً لا متباعدةً، فإنه اتصال مرنٌ قابلٌ للقطع والوصل، تبعاً لمقتضيات الإيقاع والاستجابة النفسية للمتلقي. وهذا ما يتضح عند التعليق على المقطع الثاني.

فإذا فرغنا من الأبيات منفردةً، ونظرنا إليها متراصةً سنلاحظ أن

العاملَ وراء وقفِ استمرار تنامي النص في البيت الأول ليس اكتمالَ البنية اللغوية، أو حتى المعنى؛ فكلّ الأبيات متعلقٌ بعضُها مع بعض، بسبب تكرار (أم) في مبتدئها، ولذلك يمكن قراءتها على صعيد واحد، وبِنَفَس واحد. وذلك ما يُحيل إلى طريقة افتراش النص النثري للصفحة، حيث لا تشكل حدود الصفحة إلا نهايات للحيز الذي يتنامى فيه.

ولا نكاد نجد في هذا المقطع محاولاتٍ داخليةً لإيجاد إيقاعات تعيد التوازن للنص أمام هذا الشكل من الحضور النثري، فبدا وكأنه مسوقٌ بنَفَس طويل لا وقفات فيه ولا صمتاً موقعاً، وتناميه مقودٌ بالمعنى على حساب الأثر الحسي للبنية اللغوية أو الإيقاعية. ولقد خلّف استحواذ المعنى بحركة النص آثاراً واضحةً على الوظيفة الحسية للبنية اللغوية، تَمَثّل ذلك في ثقل الأصوات وتقارُب مخارجها؛ فانظر إلى الثاء والقاف في البيت الأول (يا مُثْقِلَ القلب)، ثم لاحظ ثقل الإدغام بقوله (بِهَمٍّ مِن)، ثم راعي توالي الذالات مع حرف الظاء في البيت الثاني (لذُلٌّ أذَقَتْني منه ما أظْمَا)، ثم انتبه إلى حرف الغين في البيت الثالث (غَيرِيَ غُلاً وما يبلُّ غَليلي). وهذه كلها مظاهر أتت بسبب سيطرة الروح النثرية اللاهثة خلف المعنى، والتي تبدو حدود الأبيات بالنسبة إليها حدوداً شكلية لا تعلُّقَ لمسار النص بها.

يقول النص الآخر غير ما قاله سابقُه، فيقوم المقطع على ما يعرف بمشطور البحر، ويعتمد تفعيلة (فاعلاتن) مكررةً مع جوازاتها، ولاسيما (فَعِلاتن)، كما يستفيد من شكل الموشح وإيقاعه. وليتضح المراد مما نحن مقبلون عليه سأعيد رسم النص على نحو يناسب توزيع بنيته اللغوية:

الركن الأول (أ)	الركن الثاني (ب)	الركن الثالث (ج)
يا هدى	من راح في حبك	موصول الضلال
وسرى	في تيه عينيك على	لمح الخيال
حائرا	مضطرب الخطوة	مجهول المآل
كلما	ناء به الجهد تصدى للنضال	

راجياً / يدفعه اليأس / فيدنيه / الأمل

ثائراً / يطمعه الشوق / فيثنيه / الوجل

فلنتأمل الإيقاعات الداخلية التي نسجها النص متمماً بها الإيقاع الوزني، وأول ما سنلاحظه هو توافق كل الأبيات في بداياتها، من حيث اختيارها كلمةً تنتهي بحرف إطلاق مُشْرَع نحو الفضاء (ألف مقصورة أو ممدودة)، وهذا ينسجم مع النداء في (يا هدىً)، و يتضح ذلك في الخانة التي أطلقنا عليها الركن (أ). كما نلاحظ في الركن (ج) اعتماد ثلاثة أبيات على التركيب الإضافي في نهايتها. فإذا انتقلنا إلى الشطرين الملحقين بالأبيات، اللذين يبدوان كالقفل لها، سنلاحظ تنظيماً من نوع آخر؛ فبالإضافة إلى إيقاع الوزن، أوجد النص إيقاعاً لغوياً يتمثّل في توازي الوظائف النحوية للشطرين (الأحوال والجمل الفعلية والأسماء... إلخ)، وكذلك في تماثل الأوزان الصرفية [راجياً + ثائراً = (فاعلا)، يدفعه + يطمعه = (يُفعله)... الخ].

وقد منح هذا التوزيعُ الإيقاعيُّ المتنوعُ للمقطع المتلقيَ فرصاً مختلفةً لقراءة النص، على أكثر من صعيد؛ من خلال إتاحة الفرصة لخياراتٍ متعددةٍ من الوقفات، فله أن يقف بعد الركن (أ) وقبل الركن (ج)، وله أن يقف عند أحدهما فقط، وله أيضاً أن يجعل قراءته للقفل موقعةً على إيقاع التقسيم الرباعي الذي اعتمدناه في رسم الشطرين.

يبدو جلياً من النص أن الأطر الشكلية لحدود الأبيات لم تكن مجرد نهاياتٍ لحيز، كما هو الحال في النص الذي سبقه، بل كانت إمكاناتٍ متاحةً للنص كي يستغلها، وقد فعل. ولم يكتفِ بها، فكان إيقاعه الداخلي الشعري مسيطراً على كل بُنى النص: اللغوية (بوجهيها النحوي والصرفي)، والإيقاعية (الخارجية كالوزن والداخلية كتوازي التراكيب وتوازي الأوزان والوظائف النحوية)، وحتى البنية الشكلية لرسم النص كله. وفي مثل هذه الحال لا يكون الهدف من تنامي النص إنشاءَ معنى يتبعه وإنما إنشاء «بنية من الكلمات

تستكن فيها المخيلة[21] التصويرية والإيقاعية والعاطفية، فلا تغدو البنى اللغوية أدواتٍ للتعبير، بقدر ما هي غايات بحد ذاتها.

من هنا نقول: إن مثل هذا النص الذي يتنامى تبعاً لمعايير خارجية وداخلية هو نص لا يحضر فيه الإيقاع النثري، بالكلية، من هذه الجهة.

الجملة الطويلة

إذا كان شيوع الشكل المدور للأبيات مظهراً من مظاهر النَّفَس النثري المحكوم بالمعنى فمن الممكن أن نلاحظ مظهراً آخر، له بالأول تعلُّق من جهةٍ ما، وهو الجملة اللغوية الطويلة. والفرق بين المظهرين أننا نبحث في البيت المدور عن السبب وراء تضامّ شطرَي البيت، وهنا نناقش مبدأ شيوع الجمل الطويلة بالقياس إلى الجمل القصيرة.

وليس القول: إن الجملَ الطويلة مظهر مرتبطٌ بالروح النثرية قولاً نهائياً مطلقاً، فذلك أمرٌ فيه نظر، ويمتاز بقدر من النسبية مَرَدُّهُ اختلاف وجهات النظر من النص المدروس، ومن طبيعة الشعر والنثر، غير أن ما يسوغ تَبَنِّيهِ هو ارتباطه الوثيق بما سبق من كلام على حركة تنامي النص النثري، المرتبطة بالمعنى، ضمن حدود الحيّز، وحركةُ تنامي النص الشعري تبعاً لمعايير إيقاعية، خارجية وداخلية. فبناءً على هاتين الحركتين تبدو الجملة الطويلة أكثر انسجاماً مع حركة النثر، من جهة انعتاقها من البنى الإيقاعية، في الغالب الأعم، ومن جهة تهيُّؤ الحيّز الذي تتنامى فيه لتقبُّلِها دون شرطٍ قياسي يتعلق بحجمها؛ فلا حاجة في الحيز أو في الإيقاع تدفع النصَّ إلى اختزال الجملة أو تكثيفها، مادام المعنى يقتضيها، على حين لا تبدو هذه الشروط أو الإمكانات متاحةً في الشعر الذي يتنامى النص فيه حساً وشعوراً، ضمن معايير شكلية وإيقاعية. ولعل التمثيل بالنصوص أبلغ في التعبير عن علاقة طول الجملة بالإيقاع النثري أو الشعري:

يقول حمزة شحاتة من نص بعنوان (القلب الخائف):

(سأكتب النص بطريقة توحي بصرياً بشكل الجمل فيه):

قلبي يحدثني / ويا لمرارة الذكرى / بأنك لن تعودي

فأحس بالأحلام والأطياف تهجرني / ويتبعها وجودي

وأرى الحياة / بغير أن ألقاكِ / دون سواك / ضيقة الحدود

والعيش قبل هواك/ سجنا لم يخلصني/ سوى عينيك فيه من قيودي

ويقول أيضاً من قصيدة بعنوان (لا تقولي أهواك):

يا بقايا الشعاع من ألق الشمس تحيي البطاح عند الغروب

أنت إيماءة المحب بشكواه تجلت عن بثه لحبيب

لغة الصمت / هل يدانيك في الإعجاز قولٌ من مفصح وهيوب

رُبَّ صمت أدّى وصوَّر / عن روحٍ لروحٍ / أنأى خفايا القلوب

ثمة فرق واضح بين النصين، من جهة أطوال البنية اللغوية السائدة فيهما؛ ففي البيت الأول من النص الأول عملت الجملة الاعتراضية (ويا لمرارة الذكرى) على الإيحاء بوجود ثلاث جمل ضمن البيت: (قلبي يحدثني - ويا لمرارة الذكرى - بأنك لن تعودي)، فقسمت البنية اللغوية للبيت إلى ثلاثة أركان، مما أتاح للمتلقي وقفتين أضفتا إيقاعاً جلياً على البيت. على حين لا يبدو ممكناً تقسيم البيت الأول من النص الآخر إلى أكثر من جملة؛ ولكي يُقرأ لابد من نَفَس طويل يبدأ مع قوله (يا) وينتهي بقوله (الغروب). فتُحسّ وأنت تقرؤه بمفارقته للإيقاع، ولولا الوزن لخرج بالكلية عن كونه مُوَقَّعاً، مع العلم أن البيت يتضمن جملتين لا جملةً واحدةً، ولكن شبكة العلاقات القائمة ضمن البيت لم تسمح بفصلهما أو بإقامة فترات من الصمت بينهما، فبدتا عصيَّتين على القراءة الموقَّعة، بخلاف البنية اللغوية للبيت السابق في النص الأول. ولو نظرنا إلى أبيات المقطعين الأخرى لما اختلف الأمر في كثير عن هذين البيتين.

فإذا أنت ذهبت تتلقى النص بالكلّية، لوجدت نفسك مقوداً إلى الحس الشعري الموقّع في النص الأول، ومتردداً في الاستجابة إلى النص الآخر بالطريقة نفسها؛ فيداخلك شعور بأن هناك إيقاعاً آخر يحضر في النص، لم يستطع الإيقاعُ الخارجي للوزن أن يمنع حضورَه، أعني بذلك إيقاع النثر. فإن أنت ذهبت تبحث عن علّةِ ذلك وجدتَها في الاختلاف القائم بين توزيع البُنى اللغوية في النصين.

ولعل هذا ما يؤكد، مرةً أخرى، قولنا: إن الجملة الطويلة - في الأغلب الأعم - مظهرٌ نثري؛ لأن فُرَص انقيادِها إلى معايير الشعر الإيقاعية تبدو ضئيلةً.

لعل المقولة التي أرادت الدراسة تبنّيها قد غدت واضحةً الآن، بغض النظر عن الاتفاق معها أو الاختلاف. فباختيارنا هذين النموذجين للإيقاع النثري في الشعر نكون قد أكدنا إمكانية حضور النثري في الشعري، وألمحنا إلى بعض المظاهر التي نظن أنها تمثل مظهراً من مظاهر الحضور النثري؛ لعِلّةِ خروجها عن مبدأ المعيارية الذي أشرنا إليه حين عددنا الشعر خطاباً معيارياً. أما بقية المظاهر فنسأل الله أن نستطيع إتمامها في دراسة موسعة.

الهوامش

1) لعل من المناسب الاستشهاد هنا بعنوان كتاب لسعيد الغانمي: (الكنز والتأويل)، ففي مقدمته يشير المؤلف إلى أن «القراءة دائماً بحث للعثور على كنز... [ولكنها] كنوز لن تتجاوز حدود الكلمات» الغانمي، الكنز والتأويل، ص 5.

2) أو كما قال عنه غراهام هو «تنظيم شكلي أكثر صرامة» في مقابل النثر الذي عده تنظيماً شكلياً سائباً . غراهام هو، مقالة في النقد، ص 126 . وهناك إشارة إلى شيء من هذه المعيارية في كتاب (معيارية العروض وإيقاعية الشعر) لعبدالمحسن فراج القحطاني، الصادر عن نادي جدة الثقافي 1416هـ.

3) هناك خلاف مثير حول العلاقة بين الشعر والحقيقة يمكن مراجعته عند غراهام هو، ص 92-101، وريتشاردز، العلم والشعر، ص 399-406.

4) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 189.

5) «فحقيقة كون التمييز بين الشعر والنثر واضحاً من حيث المبدأ لا تعني أن من السهل رسم الحدود الفاصلة بينهما. وليس مهماً أن نرسمها بدقة». غراهام هو، ص 122.

6) تجدر الإشارة إلى أن الشاعر غيّر حرف الروي في عجز البيت الخامس من هذه البنية الإيقاعية.

7) ابن القطاع الصقلّي، الشافي في علم القوافي، ص 105.

8) ينظر: ريتشاردز، ص 185-196.

9) ثمة أمور أخرى في النص تمثل مظهراً آخر من مظاهر الخروج على النظام الإيقاعي ؛ كالأصوات والتفعيلات، وسنرجئ الحديث عنها علّنا نفرد لها فيما بعد مكاناً مخصوصاً.

10) غراهام هو، ص 124 . وريتشاردز، ص 194.

11) يرى ريتشاردز «استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع، وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول». مبادئ النقد الأدبي، ص 193.

12) يرى ريتشاردز أن الوزن «له أثر الإطار بدرجة كبرى، فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة». مبادئ النقد الأدبي، ص 196.

13) غراهام هو، ص 123.

14) ابن رشيق، العمدة: 177/1. واستثنى من ذلك دخوله على البحر الخفيف أو الأعاريض القصار، كالهزج ومربوع الرمل، وما أشبه ذلك.

15) ابن القطاع الصقلي، ص 103.

16) المصدر نفسه ، ص 101.

17) المصدر نفسه، ص 103.

18) غراهام هو، ص 120.

19) Literary Terms, p: 180.

20) غراهام هو، ص 123

21) غراهام هو، ص 121.



مظان الدراسة

- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل ، بيروت، 1972.

- ريتشاردز ، أ. أ، مبادئ النقد الأدبي و العلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

- الغانمي، سعيد، الكنز والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1994.

- ابن القطاع الصقلي، الشافي في علم القوافي، تحقيق: صالح حسين العايد، دار إشبيليا، الرياض، 1998.

- هو، غراهام، مقالة في النقد الأدبي، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973.

- Baldick, Chris, Concise Dictionary Of Literary Terms, Oxford University Press, 1996.

الملخص

تسعى هذه القراءة إلى مقاربة اللغة الشعرية، بصفتها أحد الجوانب الفنية الرئيسية في شعر حمزة شحاته، وتركز على عدد من الظواهر التي يلمسها المتلقي على المستويين الرأسي والأفقي، إذ يلحظ وجود عدد من المفاتيح في هذه التجربة من مثل: استعمال مفردات عربية تراثية، واعتماده اللفت على التضاد كوسيلة تعبيرية رئيسية، وترافق هذا مع عدد من الظواهر على المستوى الأفقي من مثل التكرار.

تبتغي المقاربة تحقيق أهدافها بالاعتماد على الأسلوبية التي تهتم بتلك الظواهر من خلال أسئلتها المعروفة: من أين ولماذا وكيف؟

تشكل تجربة حمزة شحاتة حلقة مهمة في حركة الأدب العربي السعودي، وتتكامل نصوصه النثرية والشعرية لتكوين صورته، ودوره الفاعل في المشهد الثقافي، وقد نجح في أن يكون ظاهرة لا يمكن لمن يروم استجلاء تمفصلات تلك الحركة أن يتجاهلها.

وقد أطلق فيما أنتج جملة من الرؤى تجاه بعض القضايا والأفكار والشخوص، جعلته يُعْرَف بأنه أديب ذو طابع فكري يسعى لدور تنويري ثقافي حضاري في حركة مجتمعه، وأسهم الغموض الذي اكتنف جوانب من حياته في إثارة المزيد من الإشكالية على نمط شخصيته[1].

بيد أن ما سبق يجب ألا يكون سبباً في التركيز على جوانب تجربته الفكرية، وإغفال مكوناتها التي تجعل من الشعر شعراً، عبر قراءة الأسس الفنية التي يطمئن إليها الشاعر لتجسيد مواقفه ورؤاه[2]، ولعل اللغة الشعرية أحد أبرز تلك الجوانب بما تحتويه من عناصر، وما تحمله من إشارات دالّة على كثير من وعي الشاعر الجمالي، ومواقفه الفكرية.

فاللغة الشعرية عنصر رئيس من عناصر تمايز الخطاب الشعري، وتحقيق وظيفته الجمالية والإبلاغية، وقد انطلقت كثير من المناهج النقدية الحديثة من لغة النص التي أُولِيَت اهتماماً استثنائياً منذ أن كتب سوسير كتابه الشهير في اللسانيات، وفرق فيه بين اللغة: النظام الرمزي، والكلام الذي يحقق صورتها الذهنية في الواقع(3).

واللغة الشعرية تخرجُ الألفاظ من كونها مادة خاماً عبر اختيارها، وتنظيم تواجدها، وتحولّها إلى عامل مكون في الشعرية من خلال تركيبها، وإقامة علاقات انزياحية بينها تدفعها لتكون أكثر شعرية(4).

وتعد مقاربة النص انطلاقاً من لغته خير مدخل لسبر معانيه، وتأويلاته ومقولاته والوصول إلى استخلاص النتائج.

وهذا التعويل على اللغة دفع (كولردج) للقول إنها: «أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب الإنسانية جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة، متلائمة»(5).

وتعد الأسلوبية من أنجع المناهج النقدية لقراءة اللغة الشعرية، فهي في أحد تعريفاتها: «دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب الشعري من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية»(6).

غير أن الأسلوبية أسلوبيات: تعبيرية، ووظيفية، ونفسية، وجمالية(7)... لكنها تتكامل فيما بينها، ومما يسجل لها أنها أبقت الأبواب مفتوحة على اللسانيات، والنقد، والبنيوية، والشعرية، والجمالية، بل البلاغة أحياناً.

ففي الوقت الذي تريد فيه اللسانيات الوصول إلى كليات تفسّر الظواهر؛ فإن الشعرية تروم البحث عن القوانين العامة للصوغ غير متجسدة في النص، على حين أن البلاغة مناطها في: التجريد والمعيارية والجزئية والشفاهية والقَبْلِيَّة، أما الأسلوبية فترتئي التركيز على أسئلة: من أين؟ ولماذا؟

وكيف؟ ولا تغفل أياً من أطراف العملية الإبداعية: المبدع، والمتلقي، والرسالة، وتمدّ اهتمامها إلى مختلف جوانب النص: الصوتية، والتركيبية، والصرفية، والشكلية؛ لأنها تُعرف بالنصية، والوصفية، والكلية، والبَعْدِيَّة، والكتابية المعتمدة على اللسانيات، وتستوفي التزامن، والتتابع[8].

وتسعى الأسلوبية إلى وضع مقولات وصفية قابلة للتطبيق، يمكن أن نخلص من خلالها إلى نتائج قابلة للتعميم، والهدف هو تجميع الملامح التي نعثر عليها في لغة أديب معين، وتبيّن علاقاتها وآلية توظيفها ، لأن الوظيفة الشعرية تتصل بالجانب اللغوي الذي يصفه (علم الأسلوب) كما يرى صلاح فضل[9]. وتركز على التجاوري الأفقي، والاستبدالي الرأسي عبر مراحل في التعامل مع النص ثلاث: الحدسية، والخصائص، والتأويل من خلال إسقاط لمحور الاختيار على محور التركيب كما يرى جاكبسون[10].

وقراءة كثير من نصوص حمزة شحاتة الشعرية بالاعتماد على بعض معطيات الأسلوبية تكشف مجموعة من السمات التي يمكن أن تكون مفاتيح لمقاربة لغته الشعرية عبر المستويين: الأفقي والرأسي.

تظهر خصوصيته في توظيف بنى أسلوبية تدفع تحول اللغة من العادي إلى الجمالي الإبداعي المكتنز بالدلالة والمتعة؛ فالشاعر يختار مفرداته من الرصيد المعجمي للغة؛ ليركبه في صيغ وأساليب قولية في تواشج للمستويين الرأسي والأفقي في البناء اللغوي كي تتشكل خصوصية النظم والطريقة المخصوصة في نسق الكلام التي شبهها الجرجاني بـ «عمل الديباج المنقش، وما فيه من وجه الدقة في الصنعة، وكيف تذهب خيوطه وتجيء طولاً وعرضاً»[11].

وتلوح في شعره مجموعة من الظواهر الأسلوبية على مستوى الاختيار، وعلى مستوى الانزياح وقفنا عند بعضها وقفة متأنية مثل: التضاد والتكرار، وبعضها عجّلنا الخطى في مقاربته من مثل: استعمال مفردات تراثية، وحقول المفردات الدلالية... وحاولنا أن نستفيد من الأسلوبية بمفهومها الأوسع في

انفتاحها على البنيوية والشعرية... وفي اهتمامها بالمؤلف والمتلقي والنص متأسين بجهود سابقة كثيرة .

المستوى الرأسي

تركز الدراسة الأسلوبية الرأسية على مقاربة اختيار الشاعر من المعجم اللغوي وآلياته عبر السؤال عن: من أين؟ ولماذا؟ لتشمل ما يخص المعجم الشعري : التضاد والترادف والانتقاء والسمات، وأثر ذلك في المواقف، وما يثيره في المتلقي...

ومن الظواهر الملفتة في شعر شحاته اعتماده على: استعمال مفردات تراثية، وتبئيره لحقول دلالية معينة، والتضاد.

1. استعمال مفردات تراثية:

مثل عدد من الشعراء الذين حسبوا على التقليد التجديدي؛ نزع حمزة شحاتة نحو استعمال مفردات عربية تراثية، وَسَمَتْ كثيراً من شعره بميسم الشعر القديم، وهي عادة ما تستعمل لإظهار ثقافة، أو لتبيين مكانة التراث في التجربة، أو الإعجاب بهذا التراث.

بيد أن اعتماد الأسلوبية طريقة مقاربة لايقودنا للنظر إلى تجربته خارج إطارها الزمني ، وقد كان يُنْظَر إلى العودة للتراث لدن يوم ذاك، على أنه أحد أسباب حفظ الهوية.

إن توالي حضور تلك المفردات أضفى على تلقي التجربة شعوراً بأن آلية التعبير متأخرة عن زمانها أحياناً؛ فالتواصل مع كثير منها يحتاج العودة إلى المعجم، بخاصة أن طبعة محققة تحقيقاً وافياً لم تصدر من ديوانه بعد.

وقد غلب على بعض المفردات القوة والفخامة، مع أنه كان يمكن أن تعبر المفردات المعاصرة عما يريده، لكنه اختيار قصدي له دلالته.

ومن تلك المفردات نذكر النماذج التالية التي تشكل قسماً قليلاً مما

استعمل: (وغرة، الحجا، غيهب، تكنفه، غلابيك ، العاني، مميس، ارعوت، يضوي، وكس، نأمة، غرة الضنى، السهوم ، المكموم، ثرارة، وحف، طليح، محيل، أغضي ، ديجور، الهجير، يطارحك، الحميا، مياسير، مهازيل).

وكذلك تلفت النظر كثرة المفردات ذات الميول النثرية التي تتسم بمباشرتها، وبعدها عن ظلال الدلالة من مثل: (جدوى، اجتلاها، المنطوي، أريحية، أفشى، صلف، مزايا، علالات) ويكاد يتساءل القارئ في مواضع لا ينقطع حضورها إبان تلقيه لتجربة شحاته: أتناسب تلك المفردة الشعر؟ أما كان من الممكن أن يختار مفردة سواها.

وهذه المفردات لم تأتِ كلها نابية عن خصائص التجربة، بل جاءت منسجمة معها، وأسهمت في تعميق دلالة مايريده، وبث شعور بأن قِدَمَ المفردة لا يمنعها من التعبير عن همٍّ معاصر في مواضع قليلة!

وفي مطلع قصيدة بعنوان (إلى أبولون) يقول:

هاكها من سحائبي وطفاء		صيبها صيّر المسيل غثاء
وتطامن لها، وتنيرة ليث		زاره صيّر الرعود زقاء[12]

تحيل المفردات إلى دلالات قديمة في طبيعة صحراوية: (سحائب، وطفاء، صيّر، غثاء، تطامن، زقاء، الرعود، ليث...).

وتشير إلى القوة الممزوجة بالحركة، وقد لجأ الشاعر إلى مفردات متجذرة الدلالة في نفس المتلقي من حيث قدرتها على تأدية الحالة النفسية المبتغاة، و أسهم المحور الأفقي في تعميق الدلالة عبر التركيب، مما جعل الحالة تتعمق والشعور بالصراع، وظهر كأن الشاعر رعد يريد أن يهدر.

وهذان البيتان كما كثير من شعره يحملان السمات الدلالية المألوفة في تجربته من: تضاد (الرعود، زقاء)، وتكرار (صيّر) وانتماء المفردات إلى عصر سابق تحضر فيه المعارك والقوة التقليدية، حيث عناصر الطبيعة

الصحراوية هي أفضل ما يمكن اللجوء إليه للتعبير عن تلك القوة: (السحب والرعود والليث والزئير).

إذ لا يبدو تأثر شحاتة على مستوى المفردات، ومستوى الأسلوب بعامة منسجماً مع قوة التجارب التي عارضها، وهي تجارب أبرز ما فيها بُعدها الفني: المتنبي والشريف الرضي وابن زيدون..لقد ظهر أنه مقلّد غيرمحترف؛ بل بدا أن تجربته فاقدة لكثير من التوهج الشعري الذي كان يخولها صنع خصوصية فنية أعمق أسوة بما عارض من تجارب، غير أن نظرة في تاريخ حركة الأدب تكشف أنه لا تصنع الخصوصية الفنية قوة التجارب التي تتم معارضتها، بل القدرة على الاستفادة منها وقبل ذلك الموهبة!

2. دلالات المفردات:

إن الشجرة الدلالية لمعجم شحاته الشعري تتفرع عنها أغصان متعددة، تشكل مفاتيح مهمة في مقاربة التجربة و شواغلها الدلالية.

فالمقارنة حاضرة غالباً بين عنصرين، إنْ حضر العنصر الأول لابد أن يترقب المتلقي العنصر الثاني، و تنسجم دلالاتها مع أغراضه الشعرية .

ونلحظ في بعض هذه الحقول الدلالية تحديداً، وتوقيتاً بمعنى: وقوع فعل، وارتباطه بحركة، وبشخوص، وبحدث.

ويغلب على بعضها الارتباط بالحالات النفسية، فهي تدل على الزمان اليومي والأسبوعي والفصلي، والزمان المفتوح أحياناً.

وعلى صعيد القيم الأخلاقية ثمة بنيتان متضادتان تتواليان، و تدل كثير منها على تبدّل الأحوال، وعلى قائم بالفعل، وضحية له، فالغدر يقابله الوفاء، والالتزام يستحضر الانحراف...

ولا يختلف الأمر كثيراً فيما يشير إلى الارتواء، فالمراد به هو الارتواء النفسي مع حرص الشاعر على التعبير عن ذلك بمحسوس يجسّده: الرحيل والبقاء مثلاً، إذ يلح عليهما وعلى آثارهما في النفس الإنسانية، ولا ينأى عن

الطبيعة في حديثه عن مواقع اللقاء مع أنه ضنين بمثل هذا التعبير، ربما لم تسعفه تجربته الحياتية، إذ يلحظ أن الهجر والبعد والغدر والألم هو الأكثر حضوراً، ومن أبرز الحقول الدلالية نذكر :

أ - ما يدل على الزمان: الأمس، اليوم، الماضي، الحاضر، المساء، الصباح، الربيع، الخريف، الشتاء، الليل، النهار.

ب - ما يدل على القيم الأخلاقية: الوفاء، الطهر، الشرف، العهد، النقاء، العفاف، الصدق، الإخلاص، العدالة، المساواة.

ت - ما يدل على الماء: الشراب، السحب، الورود، البحر، الشراع.

ث - ما يدل على البعد: النوى، الهجر، الصدود، النأي، الوداع، الفراق، الهجر، الرحيل.

ج - ما يدل على الطبيعة: الزهرة، العبير، الشذا، الجدول، الحقل، النسمة، العطر، السحاب، الصحراء.

ح - ما يدل على الحب: الهوى، الحبيبة، القلب، العشق، اللوعة، الشوق، الألم، الوجع، الشجن، المحزون، المواساة.

خ - ما يدل على القوة: الحزم، العنف، القهر، القيد، السلطان، الصراع، الدرع، السهم، السيف، الإرغام.

ويختلف حضور هذه الحقول الدلالية؛ وتتنوع صياغتها تبعاً لموضوع القصيدة، فاللقاء يحضر معطوفاً على البعد، والقوة تستفزُّ الضعف، والاشتمال يتضمن كثيراً من المفردات الدالة على عناصر الطبيعة ، والترادف مع الحب والظمأ والارتواء وهذا يكشف عن بعض حالات الشاعر النفسية ومواقفه الحادة تجاه ما يحدث.

ولا يبدو أن الشاعر تبعاً لموضوعات قصائده منزاحاً عن المعجم الشعري للشعراء الآخرين الذين ساروا في الرؤية التعبيرية التي انطلق منها، ولعل أبرز ما يلفت التركيز على القيم الأخلاقية، والبعد والقرب، والقوة والضعف.

3. التضاد

يراد من التضاد ترسيخ فجوة حاصلة بين لونين من ألوان الدلالة، وعلى الرغم من النقلات النوعية المتلاحقة لآليات التفكير التي أحدثتها الفلسفات وعلم النفس والمكتشفات المتنوعة... إلا أن التضاد لم يفقد جوهره، بل طور في مفهومه، وبدلاً من أن يدل على التناقض؛ بات يُبْحَثُ فيه عن المشترك بين العناصر المشكلة له.

على أن لهذه الطريقة في صياغة الفهم الوجودي منعكسات في التجربة الشعرية توقعها في التفكير السببي، وتفقدها وهجها الشعري أحيانا؛ لأن البعد الفكري بجفافه الضدي القائم على الانقسام يبهت من الوهج الشعري للحالة النفسية التي يعول عليها المتلقي إبان تلقيه للشعر؛ بخاصة إذا تكررت هذه التراكمات التضادية؛ مما يطفئ لذة الدهشة الأولى، ويزيد درجة الصفر في الكتابة صفراً آخر يجثم فوق الهروب المتتالي من الجمالي المتوهج إلى البرود والجفاف.

يعد التضاد من أبرز المفاتيح الأسلوبية المطردة التي يلفت تحققها على المستوى الرأسي في شعر شحاته، وقد كوّن علامة دالة يمكن الخلوص منها إلى نتائج.

وانبثاقاً من الفكر الذي يسم تجربة حمزة شحاتة، وآليات التعبير عنده نجد أن التفكير الثنائي وصوره المتنوعة من: مقابلة، وتضاد، وطباق شكلت وسيلة رئيسية للكشف عن الحدّة في توصيف الأفكار وفرزها، وقد راكم عليها الشاعر مداميكه الفكرية والشعرية، ولعل الإصرار على التضاد رؤية ووسيلة تعبير يكشف عن المآل الذي بلغته أحوال شحاته الحياتية والوجودية، وربما لو سنح له شيء من المرونة، وتعدد المناظير نحو المكونات الأساسية لتغيرت مكانة التضاد في التجربة، ويكشف حضوره بهذا الكم عن الصراع الذي يعيشه وما يجر إليه من حالات نفسية.

إن الأركان المكونة للعناصر المتضادة، غالبا ماتكون مألوفة مكررة، مما قد يوحي بأن الشاعر لم يستعن كثيراً بالطاقات الفنية الأخرى على المستوى الرأسي من مثل: الانزياح في الصورة التي مالت للمألوف المكرور، ولم يقصد بناء علاقات لغوية خاصة بتجربته، ليضفي عليها أركانا أخرى، تثمّر بنياتها الداخلية، وتعيد إليها رونقها الشعري، لتتوالد مجموعة من الصيغ التضادية في الموقف والفكر.

ثمة ظاهرة ملفتة فكرياً في تجربته هي: تغير الأحوال، ثمة حالتان متعاكستان، ليستا متضارعتين، ففي الحب يستولي لبوس الحكمة والعقل، والموازنة بين الماضي والحاضر، وكيف كانت الأمور وإلامَ آلت ؟ وما هو الخيار الذي سار فيه الشاعر والموقف الذي ارتآه ؟ ولا يترك الكثير للمتلقي كي يتوقع أو يسهم في تحفيز الوحدات التضادية، بل يتعمد إغراق الدلالة وضوحاً.

وتحضر الحالات النفسية المتحولة من حب إلى كره، ومن كره إلى حب، إذ تقاد هذه الحالات على الرغم من بعدها النفسي العنيف؛ تقاد إلى لبوس الحكمة والمنطق بلغة تقريرية مباشرة، ويمعن الشاعر في المعجم النثري ليختار مفرداته منه، فيخف الوهج الشعري، وينعكس هذا على الموقف ليتمنى المتلقي (المؤلف الآخر للنص) حالة جنون شعرية واحدة يخرج عن الأطر المكررة في التجربة ، لعل غليله الإيحائي يرتوي، ويتساءل المتلقي عن الفعل المؤجل المسكوت عنه الذي يجيء متأخراً عن زمانه، ليفسح المجال للتأمل الحكيم اعتماداً على حالتين نفسيتين متغايرتين، و مما فاقم ذلك تواشجه مع معجم مكتنز بالظلم والخيبة والحسرة والغدر والدمع والاختلاف، وكل ما من شأنه التفريق والانعزال والانطواء.

إن التضاد في الزمان، والمكان، والظرف، والصياغة؛ يولد تفارقاً بنائياً، إذ تتنافر المواقف عبر أساليب النفي ونفي النفي، مع أنها ثيمات أسلوبية للتجربة، لكنها لا تولد خصوصية أسلوبية فنية متميزة للذات الشاعرة التي

تضمحل، لتبرز بدلاً منها تجارب أخرى، فيشعر المتلقي في مسعاه التأويلي أنه إزاء تجربة يغلب عليها دورها الريادي التاريخي أكثر من بعدها الفني.

تنتمي المتضادات البارزة في شعر شحاته من حيث الحقل الدلالي إلى حقول دلالية رئيسية هي:

- **اللقاء والبعد**

محور رئيس من محاور شعره يعكس شيئاً من تجربته الحياتية، وينقل لنا الحالات النفسية التي كان يعيش في أوارها، وقد ورد بصيغ اسمية، وفعلية: القرب والبعد، التقينا افترقنا، وصل وفصل، لحظة اللقاء ولحظة الفراق، لقاء ووداع، دان وناء، والنأي والبعد، واللقاء والبعد، ودنو وبعد.

ويكاد لا يغيب عن أي قصيدة من قصائد الديوان، أياً كان الموضوع ليجد المتلقي أن القرب والبعد غدا هاجساً من هواجس التجربة يقول في قصيدة (نهاية):

ولا تدنني فالقرب إن كان كلفة فَلَلنأيُ أبقى للوداد وأصوبُ
ولولا مسيس الوجد لم أطوِ غصتي على أمل في البعد والبعد مجدبُ
فمن كذبت عند الدنو بروقه فإن مجاليها على البعد أكذبُ[13]

إن البعد يصبح خياراً حياتياً، لقد جرب اللقاء فوجد أنه غير مجد، وهذا الخيار النفسي الصعب يحيل إلى المدى الذي وصلت إليه الحالة النفسية للشاعر، حتى يصبح البعد حلاً، فلا يصور الشاعر في هذه الأبيات فرحة اللقاء، بل حزن اللقاء، وهو بذلك يتضاد مع الدلالة المكرسة ثقافياً للقاء، ويتقاطع هذا التنافر الدلالي مع أساليب على المستوى الأفقي تتضافر معه، لتعميق إحساس المتلقي بما استقرت عنده الحالة، عبر أسلوب الأمر في البيت الأول، والشرط في البيتين الثاني والثالث مع ربطه بالجواب عبر أداة الشرط، وتحضر عدد من المفردات التي تحيل إلى الشوق: الوجد والمسيس والغصة والأمل... وعبر الترادف يذكر: الدنو والقرب وكذلك النأي والبعد..

ويبدأ في بناء الأبيات بالتقديم والتأخير، فما وصل إليه في البيت الأول مبني على تجربة في البيتين الثاني والثالث، وهو لا يريد البعد ولا يفضله خياراً، لولا أنه أبقى للمودة التي ربما ستولد في المستقبل حالة غير هذه التي تسم العلاقة الآن.

- **الظمأ والورود**

من المتضادات التي لا ينقطع حضورها في تجربة شحاته (الظمأ والورود)، أياً كان الموضوع الذي يقول فيه، ويتنامى هذا الحضور في العلاقة بين الرجل والمرأة، ويتضافر مع البخل والكرم أحياناً.

إن إحالات هذه البنية التضادية تنصرف نحو ما ينتج عن اللقاء، والبعد، والحالات النفسية المرتبطة بهما، وهي تشكل التعبير الحسي عنهما، وقد اتسعت دلالتهما ليصبحا ثيمة يلجأ إليها الشاعر في حالات متنوعة، مستفيداً من المترادفات الخاصة بكل مفردة، وبما يدلان عليه، وينبعان منه في مستواه الحسي والنفسي: الماء والزرع والأمل والحزن عبر صيغ التضاد والترادف: يرتوي ويجف، يرتوي ويظمأ، أظمأ وسقى، سحب روية وأخفى السحائب، أظمأ ورواء، حر وظمأ، ريّ وظمأ، تجف وتظمأ، الظمأ والورود، يقول في إحدى قصائده:

ظمآن يحرقني شوقي ويعصف بي يأسي ومورد نفسي حافل كشف
ما أطلب الحب عفوا، أعطنيه هوى فما يبرد حر الظامئ الرشف(14)

بدأ الشاعر البيت الأول بصيغة المبالغة (ظمآن) التي يلحقها بالحريق، والظمأ يؤدي إلى سهولة الحريق ويعبر عنه أحياناً، ويبني عدداً من المترادفات الدلالية؛ لعلها تستطيع إيصال حالته، فاليأس يعصف به ونفسه دخلت طريقاً في اللهفة لا يبرّده أي ماء، ليصل بعد ذلك إلى بيت القصيد -كما يقال- فهو يريد أن يغبّ غبّاً من الحب، وهذا الغبّ لا يكون إلا عن طريق الهوى الذي يهوي بصاحبه - كما تقول العرب - ولكي يقتنع المتلقي بما يعاني منه يعيد

عليه الدلالة بالعودة إلى الحقل الدلالي نفسه بالترادف، إنما من تجربة يعرفها المتلقي بالخبرة، وهي أن التدرج أو الرشف لا يبّرد حر الظامئ، فكيف إذا كان (ظمآن) مثل حالة شاعرنا هاهنا، فبعد الوصف عبر جمل ثلاث تجمع الاسمي مع الفعلي، يغير الأسلوب في البيت الذي يليه أمراً ثم نفياً في تتال للحالات النفسية التي تثير في البيت الأول عاطفة المتلقي، لكنه يفاجئه بأنه غير نادم مما يولد حالة نفسية مغايرة، إذ هو في موقع قوّة على الرغم من معاناته !

متضادات أخرى:

كثيرة هي المتضادات التي يتتالى حضورها في تجربة شحاتة منها: الوفاء والغدر، والقوة والضعف، والحرية والأسر، والغنى والفقر، والحب والكره، والأمل واليأس، والظلم والعدل، والحق والباطل، وتسهم هذه المتضادات في نقل الشواغل الفكرية والدلالية، ويتباين حضورها من نص إلى آخر تبعاً لموضوع القصيدة، وتؤدي في كثير من صور حضورها إلى إيجاد فجوة من التوتر، والمفارقة بين الحالات المتباينة، مما تحيل إليه الحالات النفسية للصراع عند الشاعر.

وتسجل الدوال المحسوسة حضوراً أبرز من الدوال النفسية، و تحيل في عدد من صورها إلى حالة العلاقة وجوهرها بين الرجل والمرأة، وهي ثيمات دالة عبر ما تثيره في النص والمتلقي والمبدع من توليد للدلالة وإثراء للبنية الحركية وتفجير للصراعات النفسية.

صيغ حضور التضاد:

تشكل صيغ حضور المتضادات إضافة دلالية ونفسية لها، بما تحيل إليه كل صيغة في تضافرها مع الدلالة، وبما هو معروف من دلالة كل صيغة في أصل وجودها بفعل التواشج المكتسب الناتج عن العلاقة بين الدلالة والصيغة، وما يضيفه المحور الأفقي للتركيب، وهو ما نبهت إليه اللسانيات،

وقد تنوعت صيغ التضاد ما بين: فعل وفعل، واسم واسم، وفعل واسم، وتركيبها في الجملة متضايفة، أو متعاطفة، أو متضادة زمانياً، وتدخل بينها المعترضات أحيانا، ومن أبرز الصيغ:

- **اسم واسم**

الاسم في دلالته المفتوحة وفي تعاضده مع اسم آخر يصنع بنية لا تصنعها المفردات حين تكون غير مركبة، ويشكل تضاد الاسم مع الاسم أكثر البنى حضوراً في تجربة شحاته: أفعال وآمال، والقرب والبعد، وكالح ووسيم، والكذوب والصدوق، والخيال والواقع، والقوي والرحيم، وشبعان وجوعان، والبشاشة والأسى، وعهد محبب وعهد مبغض.

- **فعل وفعل**

تضاد الفعلين بما يحيل إليه الفعل من توتر وصراع، واختلاف يقوم به فاعلان قررا التضاد، وما تشير إليه هذه البنية من حركة، يشكل إغراء للشاعر، وفي التواشج الوزني والإيقاعي للأفعال مع الاختلاف الدلالي تنهض مفارقة مثمرة للنص ولحركيته المتولدة، مع صراع بين أجزائه، وقد تبدى ذلك في تضادات الأفعال التي يغلب عليها صيغة المضارعة: يقوي وتنخسف، وتستخفي وتتكشف، ويصبح ويمسي، ويطلق ويعوق، وتفيض وتغيض، وتلين وتصعب، اتفقنا واختلفنا.

- **فعل واسم**

صيغة الاسم والفعل تعبر عن مراد دلالي مختلف في كل منها، وهي تزيد التضاد تضاداً نتيجة اختلاف الصياغة، ففي الفعل المضارع بخاصة حركية وفعل حاضر، يقابل الاسم بإحالته التعميمية، وهذا يثري الاختلاف ويزيد في إنتاج الدلالة، وربما تفرض هذا التضاد في بعض الحالات متطلبات إيقاعية في الشعر نذكر منها: تخفق وساكنة، ويدني والنأي، ومات والحياة، وأخرست وناطق.

ويتلون التضاد بتكرار الأنساق المتضادة دلاليا، المتوافقة إيقاعيا، وتركيبيا، وتقديم حالات نفسية متعددة، وصراعات نفسية، ويدخل في المقابلة وسواها ليثير مزيداً من الحركة والصراع والتوتر بين الحالات النفسية المختلفة، إذ يتجاوز المفردات والجمل ليعبر في بعض القصائد عن بنيتين دلاليتان تتقابلان فيما بينهما طوراً، وتتقاطعان تارة لتولدا الدلالة.

يقول في قصيدة بعنوان (فتنة النهر):

يا بنت حواء إن أبعدت غادرة	وفّى الخيال على بعد فأدناك
وما الخيال بمغنٍ عنك نائية	لكنها نفثة المحرور ناداك
طامنت من كبريائي فيك فاحتكمي	فالحب أرخص من قدري وأغلاك
أنت الحياة بلونيها محببة	فما أرقك في نفسي وأقساك
فليت لي منك بالدنيا وما وسعت	يوماً يجود به للوصل مسراك
يوما هو العمر والآمال ليس به	إلا الكؤوس وأشعاري وإلاك[15]

يتشكل التضاد في هذه الأبيات عبر عدد من البنى التي تتسق فيما بينها، وذلك من خلال تكرار الأنساق، والتوازي الإيقاعي مع اختلاف الدلالة، وهو ما نلمسه بين البعد والدنو في البيت الأول، وبين الخيال والواقع في البيت الثاني، وبين الرخص والغلاء في البيت الثالث، وبين الرقة والقسوة في البيت الرابع.

في الأبيات حالتان نفسيتان متنافرتان دلّ عليهما القرب والبعد وتبعاتهما، لأن كل حالة منهما تستدعي شيئاً مختلفاً عن الحالة الأخرى، وهو يوحي بصراع يحاول أن يتغلب عليه الشاعر بالاستغناء عن الواقع بالخيال أحياناً، لكنه سرعان ما يصحو من أمله ذلك ليستسلم للصراع النفسي، ويتمنى الشاعر يوماً واحداً من العمر للقاء يحشد فيه كل آماله، وهو يريده يوم وصل مختلف عن أي يوم آخر، ونظراً لشوقه الشديد؛ فإنه يتحدث عن

تفاصيله المأمولة من امرأة وصفها بالرقيقة والقاسية في آن واحد، وهذه الصفة تتجلى أكثر ما تتجلى في الحبيبة، وبذلك ينقل الحديث إلى مستوى آخر حيث تروق الحالة النفسية وتهدأ، لأن ما تأمّله سيتحقق أو هكذا يتأمل!

وغالباً ما ذكر الحبيبة أو فعلها بصيغة الاسم الفاعل دليلاً على أنها هي التي تقوم بالفعل: (غادرة، نائية) وما يقوم من جهته هو بالفعل شيء غير ملموس (الخيال أدناها)، ويستعمل صيغة التفضيل (أفعل) وكاف المخاطبة الملائمة لسياق البوح، إذ تتفرق به السبل فيلجأ إلى التعجب الحزين عبر صيغة: (أرقك، وأقصاك، وأغلاك، وأدناك).

والقصيدة في المجمل تتصارع فيها حالات نفسية متباينة، يبدؤها بحالة من الغزل والشوق واللهفة، لكنه يكشفُ في النهاية أن هذه المشاعر الفياضة لا يوجد من يسمعها، وهي وليدة بُعد وغياب، وعلى الرغم من استعمال كاف المخاطبة يسعى الشاعر في تلوينه للأساليب إلى الكشف عن الصراع الذي لم ينقطع، وهو ينم عن حركية وتبدل، يولد توتراً متتالياً يوحي بالغربة النفسية على الرغم من ظاهر الوصف المنسّق والخطاب الذي يقود إلى تحقق الآمال.

إن ما سبق يفضي بنا إلى أن العناصر المهيمنة في تجربة شحاتة على المستوى الرأسي؛ جعلت الانزياحات على المستوى الأفقي ممكنة أكثر، لوجود مجموعة من الاختيارات استحضرها، وعدّد ألوانها ومرجعياتها الدلالية، لكن هذا لم يتحقق لأسباب رأسية وأفقية لأن ثمة حلقة مفقودة في التجربة الشعرية، فالمتلقي يشعر أن هناك دأباً لصنع الخصوصية على المستويين، وهو ملائم لحالته النفسية، بل لرؤياه الفكرية، لكن ذلك تلاشى على المستوى الأفقي الذي يتيح موقفاً أوضح في دلالات المفردات و علاقتها بالمواقف، ومناقشة تمايز حضورها ومدى انسجامها مع ما تحقق في المستوى الرأسي وأثرها في الدلالة والموقف الفكري عبر سؤال: كيف ركبت؟ ولماذا؟.

المستوى الأفقي

مجموعة من الخيارات التي يقوم بها الكاتب في نصه ، ويتحقق بتوظيف بنى أسلوبية معينة، وكذلك هو اختيار من متعددات ومفارقة لنموذج، والفاعلية السياقية فيه ملفتة بالتواشج مع مقومات النص ويحمل أسئلة عن مقصدية المؤلف فيما يقوم به في نصه على مستوى التركيب وبناء الجملة وتحريك الكلمات، وتغيير طريقة بنائها، ويتضمن التساؤل عن أثر مواقف الكاتب في بناء الجملة وكشف مظاهر الانزياح للوصول إلى تقاطع الأفقي بالرأسي لإنتاج الدلالة، إذ لا الخصائص ثابتة، ولا وظائفها، بل مرتبطة بالسياق.

ومن مظاهره: التقديم والتأخير، الاعتراض، التكرار، الحذف، التصوير، ويلحظ في تجربة شحاته مجموعة من البنى على المستوى الأفقي لها دلالاتها وارتباطاتها بسياقاتها التي أراد منها صنع أسلوبية خاصة به، وإنتاج دلالة مختلفة منها: الإكثار من الروابط بين المفردات والجمل بخاصة العطف بالفاء، والتركيز على التعليل السببي، وحروف النصب التعليلية، والإكثار من حروف الاستدراك والإضراب.... مما يدل على التعليل والربط المنطقي بين الجمل، ويلحظ حضور بنية المبتدأ المؤخر المسبوق بجار ومجرور، والاعتراض، والمضاف إليه مما يسهم في خلخلة بناء الجملة، و تواشج ذلك مع جمل طويلة متتالية تشغلها التفاصيل.

ونجد تركيزاً على الجانب الحكائي في نصوصه، لكنها لم تتحول إلى بنية سردية مؤثرة في البناء وصانعة لقصيدة درامية، بل حكائية تهتم بالحدث الخارجي الذي يتوجه إلى شخص آخر، أو يروي حكاية.

ونعثر على البناء المقطعي للقصائد، والحرص على أن تكون البداية بما يلفت الأنظار من استفهام أو نداء أو أمر أو نهي أو نفي أو أداة استفتاح، والإكثار من التكرار بخاصة تكرار الأساليب التي فيها (أخر) من: استفهام

ونداء ونهي وجزم وأمر ونفي ونهي وشرط مع ما يتطلبه ذلك من فتح باب الاحتمالات ونفيها واستثنائها وتقديمها وتأخيرها.

التكرار والأساليب: تنازع الوظيفة والدلالة

يقصد بالتكرار في الشعر إعادة مفردة أو جملة أو تركيب أو بيت أو أبيات، لأنها تعني للشاعر أو للنص أكثر من سواها، وهذا الإلحاح على صيغة محددة أو مفردة يعكس بعداً من أبعاد تجربته الانفعالية، و يكشف جانباً من نفسيته، ويشير إلى عدم ارتواء ظمأ المعنى المراد، أو الحالة الشعورية للشاعر؛ ويرتجى منه أن يشفي الغليل التعبيري تجاه الفكرة التي تُقَارَب.

وبتغيير الصيغ التالية للتكرار يغدو قيمة فنية متجددة تهبط فيها الأحاسيس طوراً، و تتوتر تارة، فيها تجدد ينبع من تغير المفردات والصيغ، وتحقق الانزياح عن المألوف الذي يحتوي على جانب تحفيزي يقود إلى لحظة الانفراج بعد التوتر، وقد يكون طابع التكرار أحياناً غنائياً أو خطابياً، و يشكل التكرار مفتاحاً للمتلقي يبحث فيه عن الطاقة الشعرية للنص، وأثره الدلالي، ودوافع تكراره.

قد يشارك المتلقي في اللعبة الجمالية الدلالية حين يبدأ بتوقع الصيغة التالية، ويتفاعل مع الحالة الشعورية، مما يدفع إلى تواشج مرجوٌ بين المرسل والمرسل إليه والرسالة.

بيد أن التكرار ليس مطية مضمونة العواقب، فهو: «حين يعد أسلوباً سهلاً يستطيع أن يُرْدِي شعر اي شاعر إلى هاوية، وإلا فليس أيسر من أن يتحول ... بالشعر إلى اللفظية المبتذلة»[16] وهذا ربما مالم ينتبه إليه شحاته، إذ من الملفت أنه ليس ثمة ناظم لتكراراته، فهو متروك إلى الغاية الدلالية والشعورية أكثر من النواظم الفنية.

إنَّ تحوّل التكرار إلى ظاهرة في حركة الأدب العربي الحديث استدعى

التأكيد منذ فترة طويلة على ضرورة: «الإسراع في محاولة إيجاد نوع من الضوابط؛ حتى لا يتحول هذا الأسلوب إلى وسيلة لهدم الشعر أو لغته ، بدلاً من أن يكون عنصر ثراء وغنى»[17].

وقد يكون التكرار عاملاً هداماً في البناء الشعري يشتّت ويفصل ويضعف؛ فيثقل النص ويحوّله إلى نص خطابي يطرب إليه التلقي الشفاهي دون أن يفلح في تثمير بنيات النص النفسية والدلالية.

والتكرار مفتاح رئيسي من مفاتيح لغة حمزة شحاته الشعرية على المستوى الأفقي ، وله دور كبير في عكس تجربته الانفعالية، وقد تعدّدت صيغ حضوره، ويلحظ وجوده في معظم نصوصه، بخاصة تكرار الأسلوب الإنشائي الذي يعد الأكثر حضوراً، فهو لا يريد أن يخبر بما حدث معه، بقدر ما يريد أن يتواصل مع مكونات نصه بصيغة استفهامية لا تستسلم لما حدث، بل تقيم مشادة فكرية استفهامية معه تطرح الأسئلة، وتحرك المتلقي باحتمال الإجابة : تتعجب، وتنفي، وتتهكم، وتتحسر، وتقر بأن ما حدث معه غير مهم كثيراً، وحين لا يكون المتلقي المراد بما يقوله حاضراً؛ فإنه يتوجه إلى نهيه ودعوته للامتناع عن فعل ما في مرحلة، ومناداته بصفته طرف آخر ثانية، والتمني عليه بالعودة ثالثة.

لم يولِ شحاته الانزياح على مستوى الصورة الاهتمام الذي يستحقه، وهو الذي يوصف بأنه أحد العوامل الرئيسة التي تتخلص بها المفردات من إرثها الدلالي المألوف لتنزاح عن الدرجة صفر في الكتابة وفقا لبارت، وكان مشغولا بالجانب الفكري وإقناع المتلقي أكثر من التأثير في الحس الجمالي، فما إن يخرج إلى الجمالي حتى يعود إلى العادي، ويلجأ لإشباع المعنى وتكراره، ليفقده البعد النفسي، ويتشارك في هذا الفعل تقليدية الصور، وطريقة الربط النثرية، والاعتماد على المجردات.

يحقق التكرار البدئي أو الاستهلالي في خطاب شحاتة الشعري الحضور الأكبر؛ وهو تكرار كلمة أو صيغة أول بيت أو مجموعة من الأبيات،

قد تأتي متتالية وقد يكون بينها فاصل، ويعد أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً، وقد يعبر عن ضيق طرق التعبير عند الشاعر فيلجأ إليه، وهو تلوين يوقف الانسياب الشعوري للقصيدة، و تظهر وظيفته في التأكيد، والتنبيه، وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد؛ لمشاركة الشاعر إحساسه الشعري[18]، وقد يكشف عن فاعلية في منح النص اتساقاً، لأنه يجسد الإحساس بالتتابع، مما يساعد على إثارة التوقع لدى المتلقي و تحفيزه للانتباه.

ومما لا شك فيه أنَّ التكرار الاستهلاليّ يسهم في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية، من الوصول إلى مراحل الانفراج، بعد لحظات التوتّر القصوى، ويعد من الأنواع المكرسة في حركة الشعر العربي.

1. بنية الاستفهام بين القلق والتكرار:

ليس حضور الاستفهام عبر التكرار الشكل الوحيد له في تجربة شحاتة، بل هو أحد الأشكال، لأن الاستفهام أحد أبرز السمات الملفتة في شعره، وربما يعبر عن رؤيته الفكرية، وقلقه الوجودي تجاه ما يحدث في الحياة، مما حار فيه، ولا تكاد أي من قصائده تسلم منه، حيث تنتقل من سؤال إلى سؤال، مما يولد مشكلة بنائية في كثير من النصوص، ويوقعها في حبال الشفاهية ويبعدها عن فسحة التنامي الدلالي.

تثير صيغة الاستفهام التفكّر، وتتطلب إجابة أحياناً، مع معرفة السائل أن لا مجيب لسؤاله مباشرة، بل هي تفاعل مع المتلقي، أو الشخصية المستدعاة في النص، بخاصة أن الشاعر لا يترك سؤاله تائهاً دون إجابة، بل يضع له مجموعة من الاحتمالات المتنوعة التي تؤدي إلى تقليب الوجوه الدلالية، وتكرار الصيغة، وتتنوع الخصائص الأسلوبية ويلحظ الصراع بين التكرار والاستفهام، وينهض سؤال، أتنتمي العبارات لبنيتها وتولد دلالة مختلفة بالتواشج مع الرأسي بالتضاد والمفردات ولاسيما التكرار يريد أن يولد نسقاً متوازياً منها؟!

وتكثر صيغ الاستفهام في القصائد التي تتناول موضوعة الحب حيث تكشف عن الإشكالية في العلاقة بين الطرفين ليكون الاستفهام خير معبر عنها.

وتتنوع الأدوات الحاملة له: (لِمَ؟ الأني؟ ألهذا؟ لماذا؟ ما الذي؟ ما؟).

وقد ورد التكرار الاستفهامي بكثرة في خطاب شحاتة الشعري، بخاصة في القصائد التالية: (لِمَ أهواك ؟ ونفيسة، وعودة، ورحلة بلا رفيق، ونهاية، وأبيس...).

يبدأ إحدى قصائده بالقول:

لِمَ كانت – ولا أسومك لوماً – قسمتي في هواك قسمة وكس؟
ألأني آثرت في حبك القا هر عزي، ذهبت تطلب نفسي ؟
أم لأني ضحية الألم الصا مت أطوي على المواجع حسي؟[19]

وكان قد استعمل صيغة مشابهة فيها تساؤل أول البيت الأول، ثم (ألأني) أول البيت الثاني، و(أم) أول البيت الثالث:

لِمَ أهواك أيها المفعم النفـ ـس، شجوناً وحيرة وشقاء
الحسن؟ فالحسن في البدر والزهـ ـرة أندى وقعاً وأضفى رواء
أم لمعنى شفت مفاتنك العذ بة عنه، فكاد أن يتراءى[20]

ويجيب بدلاً من المسؤول، وهو لم يعول على إجابته في الأصل بقدر ما يريد إثارة فكرة:

لست تدري ! نعم ولا أنا أدري لِمَ تهفو إلى لقائك روحي؟
ولماذا أكون فيك كما ترسـ ـف في السجن فكرة المبحوح؟
ولماذا أكون إن غبت في دنـ ـيا شؤم، جم الكروب طليح؟[21]

تتالى الأسئلة الشارحة: قسمته في هواه قسمة وكس، لِمَ؟

ولماذا يريد أن يحبّ من موقعه؟

ولماذا يهواه؟

ليعدد صفاته: سجن وحيرة وشقاء، البنية الصياغية نفسها، ويقرر أن الآخر لم يجب ويعيد، لم ترتو الدلالة، لِمَ تهفو نفسه إلى لقاء روحه؟: القسمة، لم يهواه، لم تهفو للقائه؟

ويصف آثار هذا الحب عبر أداة استفهام: (ألأني) ليضع عدداً من الاحتمالات القابلة للتأويل، و في المقطع الأخير يتعدى الاستفهام إلى معاني الخبر لا ليصف حالة موجودة، وليس لإيجاد شيء.

فالقسمة كانت وقَبِل بها، وهو يتساءل: أأهواك الآن؟

وفي النهاية يصف استجابته للحالة، كلاهما السائل والمطلوب يعجبه ما يحدث، لكن الطالب هو الذي يدفع الثمن في حين أن الصوت الآخر مغيب، يُسأل لكنه غير موجود ثمة من يجيب عنه، أفعاله!

وحدتان دلاليتان متقابلتان يبنيان الخطاب، بعد أن يندب حظه العاثر في هذا الهوى، فإنه يوازن بين حسنها وحسن الزهرة والبدر، بل إن حسنها يتفوق عليه.

وعلى الرغم من لجوئه للصمت، إلا أن ذلك لم يجدِ، ولا يأمل إجابة منه، لأن الطرفين لا يعرفان، ومادام هذا الحب سجناً فلِمَ تلجأ إليه النفس؟

وكذلك تتقابل الوحدات الدلالية بين (عز وقهر) ويسعى لإحداث تفاعل بين الباث والمتلقي ويريد أن يكشف جوانب دلالية في النص بحيث يبني القصيدة كاملة على الصيغة التساؤلية وأجوبتها، مفرعاً في المعاني، ويصنع لوازم ثم يكسرها، لأنه لا يريد أن يقيد بصيغة، تاركاً لشعوره وفكره تخير الآلية التي يبتغي، فهو يزاوج بين التكرار اللفظي والأسلوبي في رؤيا تنظم القصيدة مع عناصر أخرى.

ومن خلال تكرار الصيغة الاستفهامية، وتقليب وجوه أسباب الإجابة

يوصل الأفكار المرادة التي تجعل المتلقي طرفاً في إنتاج دلالاتها، وهذا هدف رئيسي يريد مطاولته.

إن الاستفهام هاهنا لايكتفي بالدور التساؤلي، فهو لا ينتظر إجابة، بل وسيلة تعبيرية مثل سواها من الوسائل: الخبر مثلاً، وتخيّرها الشاعر لتكون ثيمة أسلوبية ينزاح بها عن المألوف، ولتعبر في الوقت ذاته عن الظلم الواقع عليه لمعرفة كنه الأشياء، ولتنقل أفكاره التي يريد دون أن يسقط المغزى الفني، وأثر الاستفهام في المتلقي كبير عبر ما يخلقه من حركة تجمع بين حالات نفسية متنوعة، وقد توهم بوجود آخر، ما هو إلا صوت الشاعر!

وفي موضع آخر يقول:

ثم ماذا أ أنت صادقة الدمـ ـع وماضيك بالدموع يصوب؟
ثم ماذا أعدت طاهرة الذيـ ـل وتلك الجراح عنك تجيب؟[22]

في هذا التكرار المتمثل بأداة عطف دالة على الترتيب والتريث، وأداة استفهام، ويتبعه في البيت الأول ضمير، وفي الذي يليه فعل يخدم التكرار بفكرة التفريع الموجهة له من خلال الموازنة بين حالتين: تستفهم بالأولى المتأخرة زمانياً، عن الثانية الأقرب للواقع، لأن افتراض الصدق والطهر، له ما يناقضه في الماضي: الدمع والجراح التي سبّبها للآخر، وقد جاء هذا الاستفهام بعد جملة استفهامات في القصيدة فيها من التقريع ما فيها، إذ يتهمها بالتحول إلى سلعة وهي بمجيئها الآن تريد العودة إلى أيام الماضي الذي لم تجد سواه منقذاً لها في ظلام المساء...؟

ما الذي كان في ظلام مسار ك وقد غاب عن خطاك الرقيب
ما الذي كان في لياليك إذ فا ضت حنيناً والورد منك قريب

هذا الاستفهام المرتبط بتكرار عدد من المفردات (ما الذي كان في؟) ليذكر مشاهد من سيرتها الذاتية في المشهد الأول غياب الرقيب، وقد تضافر

في المشهد الثاني مع كون الورود قريباً، مكرراً ظلام المسار، والليالي بما تحيل إليه من ظلام دامس وقد فاض الحنين...!

ليختم القصيدة بقوله:

لا تقولي ظلمتني كل ما فيـ ـك، إذا خانني حجاي مريب[23]

بعد هذه الاستفهامات المتتالية، وما حملته من دلالات يصل إلى فكرة جوهرية عبر نهي بلغة قاطعة لا تحتمل التعددية (المؤقتة)، كما ظهرت في الاستفهامات تعبر عن خلاصة فكرته (إذا خانني حجاي مريب) وهو شرط لا يراد منه الشرط بل جوابه.

2. بنية النداء بين التكرار والصوت الآخر:

يشكل النداء خصيصة من خصائص لغة شحاته، وهو نداء تغلب عليه غاية التنبيه، ونقل المشاعر، والوصف، وقد تنوعت صيغه، وغلبت عليه أداة (يا) لكونها للقريب، وكذلك النداء بأداة نداء محذوفة مقدرة (هدى، سعاد، قلبي) وارتبط أحياناً بالاستفهام، وحمل التوجع والتحسر تارة، فالنداء يستدعي حديثاً على شكل سؤال: (يا شمس بولاق، يا أبولون، يا ليل)، وطوراً نداء لأسماء علم: (هدى، سعاد). ومن أبرز ألوان النداء قصيدة (رحلة بلا رفيق) التي يقول فيها:

سعاد يا أنشودة الربيع // يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال // ويا ضياء الفجر
يا دعاءه الحنون، يفيض بالفتون// من دنانه المضمخات بالطيوب رشت الدروب،
في تهويمة الزهو يحلم حولها الطيور
......
سعاد يا إشراقة الأمل وبسمة الشباب // يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

سعاد يا شبّابة السكون

...

هل كنت تحلمين في إغفاءة متعبة

.....

سعاد عيناك بحيرتان فاضتا // بكل ما في فتنة الربيع // من مفاتن الحياة //وكل ما في روعة الشباب بين ذخائر الشباب // وكل ما لا يعرفه الشباب من دوافع الحياة // في خوالج الشباب

سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟ // وهل سمعت شهقات مهجتي الحرى

تطوف كالفراش //حول وجهك الوضاء //دافئ السمات //وهل ترين دمعة في كل كلمة لاهثة ، يرسلها فمي//وهل تشعرين في انقباض صوتي الحزين عندما أودعك ؟//وهل تبعث خطاي سمّر الأسى انطلاقها(24)

يتجول الشاعرفي أرجاء الطبيعة وقد رقت عباراته – نادراً ما ترق – في البداية يذكر اسمها، ثم يتبعه بـ (يا) في المقطع الأول والثاني مركزاً على الطبيعة الحالمة واصفاً شوقه ولهفته، وفي المقطع الثالث نثرية ملفتة في اختيار المفردات وتركيب الجملة، وفي المقطع الرابع يلجأ لصيغة الاستفهام.

وفي المقطع الأخير يصف حالته لذلك يكثر من الأسئلة ولعله المقطع الأكثر تعبيراً، ربما لأنه قائم على تجربة، إذ تفيض العبارة وتصبح أكثر تأثيراً.

تنوس خصائص هذه القصيدة بين الصور المألوفة، والصور المنزاحة، وقد انسجمت كثير من مكوناتها لتكون خطاباً غير مألوف في تجربته، وينزاح عن الصور المألوفة نحو صور خاصة به في بعض المواضع: (تخطه عيناي، انقباض صوتي، سمّر الأسى خطاه)، ويعاود حنينه القديم نحو الصور المألوفة

المتداولة: (صبوة جمال، أحلام نشوى، دعاء حنون، إشراقة أمل، أسطورة هوى).

يجعل شحاتة اسمها لازمة استهلالية مستعيضاً به عن كسر الوزن، وكذلك يلجأ لأداة النداء (يا) لتتسجم مع المفردات الرقيقة النادرة التي ربما تعبر عن هوى غير خطابي، وهو الذي لا يناديها لتُقبل، بل لتعرف مكانتها في نفسه، و بذلك يخرج عن ثوبه التقليدي الذي وشّى معظم تجربته في تواشج للمستويين.

وصار التكرار الندائي بذكر اسمها لازمة، كلما يشعر أن هذا الاسم يمكن أن يُنسى، أو خفت وهجه يكرره، وكأن في هذا التكرار إجابة لرغبة داخل نفسه.

لقد صار اسمها أشبه بالإيقاع الذي يرفع توتر القصيدة كلما استوفى معنى من معانيها وسبق النداءُ الاستفهامَ ليكون توطئة نفسية له.

إن تكرار النداء، وتعدد الدلالات التالية له يراد منه ترك أثر في نفس المتلقي المنادى، ولفت الأنظار إلى من يتوجه إليه مكرساً اللغة للوصول إلى ما يبتغيه.

حالات أخرى من التكرار: (الأفعال والحروف والأدوات...)

هذه الألوان من التكرار تصنع افتراقاً عما سبقها في نقطتين رئيسيتين : الأولى على مستوى الحضور، فهي لا تحقق الاطراد الذي حققه كل من النداء والاستفهام، والثانية: على مستوى الدلالة، فهي تكرارات أقرب إلى تكرار المفردات، وليس تكرار الصيغة أو الأسلوب ويغلب ورودها في بداية الأبيات، ويبرز بعدها الإيقاعي. وهي كثيرة متنوعة سنشير إلى بعضها.

يشكل تكرار الأفعال بما يحمله الفعل من حركية دفعاً لنمو القصيدة، وقد تكرر الفعل الواحد في مواضع عديدة في شعر شحاته، كأنه يريد أن

ينزاح به عن الأسلوب المألوف، لعله يحقق مبتغاه الدلالي، ويصبح لازمة إيقاعية ملائمة للمشافهة.

ومن أمثلة تكرار الفعل قصيدة (عودة) التي كرر فيها الفعل الماضي عدت (عشرين مرة):

عدت بعد النأي الطويل نعم عد ت وعاد الماضي الكريه الرتيب
عدت كالطارق الغريب تلقا ه على غير ما يريد غريب
عدت بالشك عالقا بك لا يأ من عقباه غافل وأريب
عدت لي قصة من الدم يروي ها لعيني جرحك المخضوب[25]

بدءاً من عنوان القصيدة (عودة) تنبثق فكرة القصيدة الرئيسية، ليحدد ضمير المؤنث المتصل بالفعل أنها هي التي عادت، وعاد معها ماض كريه، وعودتها عودة غريب غير مرغوب فيه، ثم يؤكد ثانية على الفعل (عاد) في أبيات خمسة، مازجاً بين أسلوب الاستفهام ودلالة العودة.

وفي إطلالة على الصراع النفسي يؤكد أن العودة جاءت متأخرة، بعد أن تعرض الطرف الآخر لأذى جسدي ونفسي كبير، وقد ورد التكرار في بداية الأبيات ليشكل لازمة يترنم فيها المتلقي الذي يفاجئه المعنى الآتي بعد الفعل.

وجاءت عودتها على شكل مضغة، وحقنة، وسيرة، وشك، وقصة... وهي مفردات تنم عن المآل الذي آلت إليه، و في كل هذه العودة ليست قادرة على الفعل، إنما تعود بعد أن غدت مادة خاماً يصنع بها الآخرون ما يشاؤون في جوانب حياتية عديدة.

عادت أشلاء مغدوراً بها من كل جانب، وينشغل الشاعر بخطاب تقريعي لها وشرح لحالتها التي لا تسر إلا شامت.

حالتان نفسيتان متقابلتان وطرفان يتبدل موقعهما بمرور الأيام،

فالعودة تكون بعد الذهاب، ومن الواضح أن الرحيل لم يكن يرضي الطرفين، وتتغير الأحوال ليغدو الطرف الذي لم يرضَ عن الرحيل غير مرحب بعودته مع ما يحيل إليه ذلك من حالات نفسية، فهاهنا لدينا طرفان تغير موقعهما بين فترة وأخرى بين الرحيل والعودة، وهذا التكرار فيه ارتواء نفسي من خلال (عدت) كأنه يقول يا لخيبتك! وشماتتي! عدتِ! ليختم في الخلاصة: مسفهاً كرامتها، ومحاولاً إلحاق كل الدنس فيها، كأنه يتشفى سارداً سيرتها الذاتية عبر لغة فيها الكثير من التعرية .

وفي موضع آخر يكرر الفعل (حدث) بصفته لازمة استهلالية في مطلع معظم مقاطع القصيدة:

حدّث الليل والحديث شجون وحديث العظيم لهو وجد
حدّث الليل قال واستنجد البحـ ـر فلانا أو قال طودا أشما
حدّث الليل قال ما أكرم العا صف ما أكرم القوي الرحيما[26]

هاهنا الفعل الماضي المنسوب لليل أشبه بـ قال الراوي، وهو يناسب جو القصيدة القصصي، لأن الأحداث تحتاج إلى راوٍ يقصها، وهاهو يقدم قصصاً عن البحر وسواه...

والليل هو الحكيم الذي يروي السير ليتعلم منها الناس، ولكي يستفيدوا يعيد العبارة المرة تلو الأخرى، و يروي سيرة الكون والعناصر المشكلة له من ليل وبحر ونار...

فهاهنا لم يضف الفعل كبير خصوصية على القارئ أو الحدث بل يصف ويراقب ويكمل رواية السيرة واصفاً عناصر الكون بخاصة البحر نظراً لخصوصية العلاقة بين البحر والليل مركزاً على الجانب الإيقاعي.

وتكرار الضمائر المنفصلة لا يغيب عن تجربة شحاتة، وهو يستعمل ليمنع تكرار المفردة التي يشير إليها، سواء أكان ضمير الغائب أو المتكلم أو المخاطب، وقد كرر ضمائر متعددة منها : أنا، أنت، هو...

ونكاد لا نجد أثراً خاصاً سوى البعد الإيقاعي، وربما لكي يخفف من وطأة البرهنة العقلية يسعى لإعادة التركيب بما يولده من تحفيز للمتلقي، وشحذ فكره، وربما أبلغ من الصيغة التي سار على نهجها، ومثال تكرار الضمير (أنت):

أنت عنوان الصبا والحسن في أبهى مثال
أنت بدر لو رأى البدر سناه سجدا
أنت كالخلد صفاء ورواء ومدى
أنت كأس الخمر لو بلت لحاسيها صدى[27]

أما تكرار حروف المعاني فمتعدد الورود، إذ تكررت بصفتها الدلالية وولّد حضورها عدداً من التفريعات التي تشكل توليداً للمعاني.

وهو يسعى لكي يستوفي الحالات النفسية ضمن رغبة في الاستقصاء للوصول إلى الرواء في الدلالة، وللإجابة عن الحيرة التي تسكن نفسه نتيجة عدم قدرته على معرفة الظواهر وقلقه، ليركن في النهاية إلى حالة، ربما لم تؤدِ إليها المقدمة. ومن هذه الحروف التي يتكرر حضورها: (أو، في، لا، لماذا، لقد، أم).

من الحروف التي يتوالى تكرارها أداة الاستدراك (لكن) التي هي حرف مشبه بالفعل مسبوقة بالواو يكررها في إحدى قصائده كثيراً مركزاً على بعدها الدلالي والإيقاعي:

ولكنها معنى من الود والوفا   يطيف بنفس ليس لي منه مهرب
ولكنها بين الكريمين موثق   يطالع آتينا الجميل ويرقب[28]

أخيراً، نجد أن التكرار غالباً ما شكل لازمة هدفت إلى البعد الإيقاعي الإنشادي الخطابي، وعبر عن الإعجاب بصيغة محددة، وحمل تعداداً لجوانب المعنى لإقناع المتلقي ولوحظ غلبة الجانب الفكري والعقلاني على وجوهه، فاضمحلت الدهشة واضمحل معها حفر الأثر في نفس المتلقي.

وهاهنا لا يمكننا إغفال الجانب الإيقاعي الذي يولد التكرار مستذكرين فكرة قديمة حول الطرق المتتالي الذي يولد قوة في النص، كأن ذلك الترديد يشحن المعنى في نفس الشاعر والمتلقي معاً، وهو يحل العناصر ويصطنع لازمة على غير نظام مألوف.



الهوامش

1) ألف عنه كتبا عديدون منهم: عبدالفتاح أبو مدين، عزيز ضياء...

2) هاهنا لابد من الإشارة إلى أن الناقد السعودي عبدالله الغذامي أول من أوصل جوانب من تجربة شحاتة إلى الوطن العربي حين جعله منطلقاً تطبيقياً لرؤاه النقدية في كتابه الشهير الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

3) ترجم الكتاب ترجمات عديدة بعناوين مختلفة...

4) أحمد جاسم الحسين، الشعرية – قراءة في تجربة ابن المعتز ص 157.

5) عدنان قاسم، لغة الشعر ص 6.

6) عبدالسلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ص 22.

7) محمد عبد العزيز الموافي، حول الأسلوبية الإحصائية، علامات، مج 11، ج 42، 43.

8) بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات مج 10، ج 40.

9) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص 274.

10) موسى الربابعة، الأسلوبية: الاتصال والتأثير، علامات مج 7 ج 27.

11) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 81.

12) الديوان ص 248.

13) الديوان ص 144.

14) الديوان ص 28.

15) الديوان ص 60.

16) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص 263.

17) عمران الكبيسي – لغة الشعر المعاصر ص 184.

18) جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ص 215.

19) الديوان ص 31.

20) الديوان ص 36.

21) الديوان ص 38.

22) الديوان ص 96.

23) الديوان ص 96.



24) الديوان ص ص 102-104.

25) الديوان ص ص 95-96.

26) الديوان ص 254 ص 257.

27) الديوان ص ص 136-137.

28) الديوان ص 145.

المراجع

1) أبو مدين، عبدالفتاح: حمزة شحاتة كما عرفته، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

2) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة 1969.

3) الحسين، أحمد جاسم: الشعرية – قراءة في تجربة ابن المعتز، دار الأوائل، دمشق 1999.

4) الربابعة، موسى، الأسلوبية: الاتصال والتأثير،علامات مج 7 ج 27.

5) شحاته، حمزة: ديوان حمزة شحاته، 1988.

6) ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب 1996.

7) صالح، بشرى موسى: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات مج 10 ج 40.

8) الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

9) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

10) قاسم، عدنان: لغة الشعر العربي، ليبيا 1981.

11) الكبيسي، عمران : لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت 1982.

12) المسدي، عبدالسلام: الأسلوب والأسلوبية، تونس 1977.

13) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت 2004.

14) الموافي، محمد عبدالعزيز: حول الأسلوبية الإحصائية، علامات، مج 11، ج 42، 43.



ما قبلُ

إنّ أوّل ما أثار في نفسي شيئاً من الإزعاج والإحراج معاً، وأنا أَهُمُّ بتحليل إحدى قصائد حمزة شحاتة، أو أطْرَافٍ منها على الأقلّ، في انتظار استكمال العمل بجَذاميره إذا يسّرَ اللّه لنا ذلك تيسيراً:
أنّ ديوان هذا الشاعر الكبير لم يقدّم له أحدٌ من النَّقَدَةِ السعوديّين الأكابر أمثال عبد اللّه الغذاميّ، وسعيد السريحي، ومعجب الزهراني، وغيرهم في المملكة، كما كان جاء ذلك عبد اللّه الغذاميّ، مثلاً، حين قدّم أعمال سعد الحميدين الشعريّة، فوضع جملة من المفاتيح لقراءتها وفهمها. ذلك أنّ مثل تلك التّقْدِمَات حين تصدر عن ناقد خرّيت، قد تكون بمثابة المفتاح السحريّ لقراءة العمل المقدَّم وفهْمه، ومن ثَمّ إمكان الكتابة عنه برؤية ثاقبة، وبقدم راسخة، وقد كنتُ، في الحقّ، عن شعر حمزة شحاتة غريباً.

أمّا ذلكم فلم يكن...

وأمامَ هذا الشُّحُّ المعرفيِّ عُدْنا إلى معظم قصائد «ديوان حمزة شحاتة»(1) لنقرأها بشيء من الأناة، وذلك سعْياً منّا إلى فهم الطريقة الفنيّة التي كان شحاتة يكتب بها القصيدة؛ وأيّ الموضوعات كان يشغَل عنايته فيتناولَه؟ وأيّ تحسُّس كان يتحسّس به جماليّة الشعر وهو ينسج قصائده؟ وما المعالِمُ الفنيّة والجماليّة التي تحكُم لغته الشعريّة فتطبَعُها بالطّابَع الخاصّ، فتُعرفَ به، كما يُعرَفُ بها؟

ولّما كانت معظم قصائد ديوان حمزة شحاتة تضطرب في فلَك القصيدة العربيّة التقليديّة (ولم يكتب إلاّ قصائدَ قليلةً منها «ثمنُ الحريّة» – حسَب ما بين أيدي الناس من قصائد هذا الديوان الوحيد، فيما يبدو – تحت شكل ما يُطلَق عليه على عهدنا هذا في نوادي النقد المعاصر، إطلاقاً

مستخذيا على كلّ حال، «قصيدة النثر»)؛ فقد كان لابدّ من التماس المعالم الكبرى التي تَسْتَميز بها اللغةُ الشعريّة التي كان يصطنعها في نسْجها، وهل كانت لغة متينة رصينة، وراقيةً عالية، وجزْلة فخمة، كشأن عامّة الشعراء التقليديّين أو العموديّين الكبار، حقّاً؛ أو كانت تجتزئ بمجرّد الدُّرْجَان في طريق صغير، وترضَى بأنْ تنتهيَ لدى أفق قريب؟ ثم ما تلك الموضوعاتُ المعالَجَة في أشعار شحاتة؟ أكانتْ مجرّد موضوعاتٍ تقليديّة قُتِلتْ بالتناوُل، وابتُذلتْ بالمعالجة، مثل ما كانت تتناوله من مدح وهجاء، ووصف ورثاء؛ أم كانت لاتزال تلتمس لها آفاقاً أرحبَ، فتتَرَهْيَأَ فيها؛ وترتاد لها مجالات أوْسعَ، فتَرْتَبِدَ في مَناكبها؛ فكانتْ قريحتُه بها تَنْتَقُ وتُخْصب، فتُرْضي وتُعْجبُ؟

نخشى أن لا يكون شحاتة تناول من ذلك إلاّ شيئاً قليلاً.

وفيما يلي محاولة متعثّرة للإجابة، بكيفيّة غير مباشرة طبعاً، عن بعض هذه المساءلات التي أثرناها في هذه التَّقْدِمَة القصيرة.

أوّلاً . الموضوعات المعالجَة:

والحقّ أنّ شحاتة على الرغم من كلَفه بكتابة القصيدة العموديّة، الرَّصينة الطويلة النَّفَس، وهي التي تضطرب في مُضطرَبٍ تقليديّ بحكم طبيعة الوضع، إلاّ أنّ الموضوعات التي كان يتناولها لم تكن تقليديّة، ولا مبتذلة؛ بل كان لايزال يَجْهَد جَهْدَه، ويُعْنِت عَنَتَه، حتّى تكونَ كتاباته الشعريّة من حيث المعالجةُ المضمونيّة منتزَعةً من صميم الحياة اليوميّة للناس في المجتمعات العربيّة، وخصوصاً في مصر والسعوديّة، ومنبثقة عن التجربة الذّاتيّة للتعامل مع الأحياء والأشياء في مسرح الحياة. والتجربة الشخصيّةُ قد تكون، بعد الموهبة المُلهمة، والثقافة الشعريّة المكتسبة: هي أهمّ أداة فنّيّة يتزوّد بها الشاعر ليكتبَ شعراً جيّداً؛ إذْ من حقّ كلّ ناقد معاصر، وحداثيّ، أن يتساءل عن ثقافة الشاعر العروضيّة، وهذه مسألة تعليميّة قد يحذقها الشاعر ولا يخطئ في تطبيق الموازين العروضيّة، وقد يستغني عن العَروض

أصلاً إذا كان له حسٌّ شعريٌّ أصيل، ومحفوظٌ من النصوص الشعريّة الرّفيعةِ غزيرٌ، وأُذنٌ موسيقيّة حسّاسة؛ غير أنّ الذي يمكن أن يكون هو الشأن المركزيّ في سيرة الكتابة الشعريّة لشاعر من الشعراء، من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، هو كيف يُفيد من قراءاته، ومشاهداته، ومخالطاته، وبعبارة جامعة: من كلّ تجاربه اليوميّة في الحياة. فإنْ وُفّق إلى توظيف تلك التجارب الصادقة في شعره، وإن دُفع إلى تناوُل تلك الموضوعات المحلّيّة البسيطة ووصْفها بطريقة شعريّة دافئة لا تدبّ إليها البرودةُ، ولا تتأوّبها الرّخاوةُ، فذاك هو الشاعر الخنذيذ.

وبالعودة إلى زهاء اثنتين وعشرين قصيدةً، مما ورد في ديوان حمزة شحاتة، لاحظنا أنّ الموضوعات التي عالجها كانت منتزَعة، فعلاً، من صميم الحياة اليوميّة، ومن تجاربه الذاتيّة. وإذا كان كلّ شاعر على الأرض يُحبّ ويعشَق، ويهوَى ويَمِقُ، وأنّ شحاتة أفنى كثيراً من شعره في التعبير عن عواطفه وغرامياته، وحبّه ووجدانيّاته: ومن ذلك ما ورد في قصائد: «مناجاة»؛ و«لِمَ أهواك؟ ولا تقولي: أهواك!»؛ «رحلة بلا رفيق»؛ و«أنت»؛ و«العقاب المرّ»، و«لقاء الغُرباء»، و«ضَلال في هُدىً»: فإنّا، مع ذلك، نظفَر بقصائدَ كثيرة في ديوانه تتناول موضوعات أُخَرَ لا علاقة لها بذاتيّته ولا بشخصه مثل «الشرق والغرب لا يلتقيان»؛ و«ثمن الحريّة»؛ و«إلى أبولون»؛ و«ملحمة»؛ و«أبيس»، وهي أطول قصائده، بل هي من أطول قصائد الشعر العربيّ عبر تاريخه الطويل، إذ اشتملت على مائتين وعشرة أبيات، وهو عدد يصبح مثيراً حقّاً إذا ما اجتمع في قصيدة واحدة، كما وقع بالقياس إلى تلك القصيدة ذات النّفَس الطّويل...

ومع كلّ ذلك فإنّ الشاعر حمزة شحاتة فاته، في نظرنا، شيء كثير ممّا في الحياة الاجتماعيّة من دموع ومآس، وأحزان وأتراح، ومسرّات وأفراح، أيضاً، فلم يَرِدْ إلاّ شيءٌ قليلٌ من ذِكْرها في شعره. وكان حقّاً لها عليه أن تَرِدَ فيه على النحو الكثير. فأين كان من الحديث عن الفقراء والأيتام، ولو أنّه

تناول حديثهم هنا وهناك...؟ وأين كان من اضطهاد الأغنياء للفقراء، وظلّم الأقوياء للضعفاء؟ وأين كان من تصوير الذين سعَوْا في مساعيهم فخابُوا، ومن الذين ذهبوا إلى أمل ليحقّقوه فما أفلحوا ولا آبُوا؟ وأين كان من الذين ازْدَرَعُوا فما حصدوا، ومن الذين غبَروا فما ظهروا؟ كلّ أولئك قيمٌ ومظاهرُ من الحياة لا نكاد نجد لها ذِكْراً في أشعار شحاتة الذي عنايتُه بذاته ليستْ، على كلّ حال، نقصاً في شعره، ولا غمزاً من مكانته الشعريّة؛ ولكنْ كنّا نريد، فقط، لو دُفع إلى المُعاج على بعض هذه الموضوعات التي تَمَسّ الناس في مجتمعه أيضاً، فلا هو يُفْرط في الاشتغال بذاته، ولا هو يُفَرّط في الاشتغال بالآخرين ومآسيهم، وبآمالهم وآلامهم؛ فإذا هي لا تكاد تنال إلاّ مكانةً صغيرةً في شعره الكبير.

ولكنّ علينا أن نُنْصِف للشاعر حمزة شحاتة الذي لم يكن الاهتمامُ بالقضايا الاجتماعيّة على عهده طاغيا، كما هو طاغٍ الآن، على أشعار الشعراء الجُدُدِ التفعيليّين والنثريّين جميعاً؛ من أجل ذلك لا نجد شحاتة يغترف من اللّغة اليوميّة، بحكم اختياره القصيدة العموديّة ذات اللّغة العالية في كثير من أطوارها، فيوظّف بعض مفرداتها في شعره، كما نجده، نتيجة لذلك، يَعزِف عن رسْم الحياة الاجتماعيّة الأبسط يوميّة في بيئتها المحلّيّة التي أومأنا إلى بعض مظاهرها وأصنافها آنفاً، على عكس ما نجده في أشعار الشعراء السعوديّين الآخرين في نهاية القرن العشرين حيث إنّهم لم يزالوا يعمِدون إلى بيئتهم المحلّيّة فيصفُونها أبلغ وصف، ويصوّروها أجمل تصوير، فيرسموا معالمها اليوميّة في أبسط مظاهرها، ومن أولئك سعد الحميدين.

1 . الغزليّات:

إنّ كلّ شاعر على الأرض، كما سبق قولنا عن ذلك منذ حين، هو شاعرُ حبٍّ وعاطفة، كما هو شاعر غضب وحميّة؛ من أجل ذلك لم يكن حمزة شحاتة بِدْعاً من أولئك فوقَفَ كثيراً من قصائده للحديث عن الغزليّات.

والسؤال هو: هل كان شحاتة حقاً مَعْنيّاً بتلك التجارب الغراميّة، أو كان كمجرّد من يكتب قصائد غراميّة للملحّنين ليلحّنوا كلماتها، أو كان كمن يكتب رواية غراميّة من الكتّاب الروائيّين دون أن يكون قد عاشها فعلاً... ولقد يعني بعض هذا أنّه ليس ضرورةً أن يكتب الشاعر قصائدَ غزليّة يتحدّث فيها عن غراميّات تكون ملتصقة به، منتزعة من قلبه، متّصلة بحياته الشخصيّة حقاً. فقديماً وقف عمر بن أبي ربيعة شعره كلّه على المرأة والحبّ، مع أنّ النقّاد ومؤرّخي الأدب العربيّ يشكّون في أنّ كلّ ذلك كان متصلاً به اتّصالاً مباشراً حقّاً. وكثيراً ما يسمع الشاعر قصّة حبّ فيتناولها في شعره دون أن تكون قد وقعت له هو حقّاً.

وتحضرني قصّةُ غرام جميلة ومحزنة معاً كانتْ وقعت في الجنوب الشرقيّ من الجزائر، ويقال إنّها واقعيّة، ولم يمضِ عليها أكثر من قرن وبعض قرن، فقد كان رجل أحبّ امرأة جميلة حبّاً كبيراً فتزوّجها، ولكنّها لم تمكث عنده إلاّ زمناً قليلاً حتّى تُوفّيت، فكان حزنه عليها عظيماً، وكان له أثناء ذلك شاعرٌ شعبيّ، صديق، هو عبد الله بن كَرّيو فالتمس منه أن يرثِيَها له، فرثاها بقصيدة طويلة تعدّ من أجمل الشعر الشعبيّ الجزائريّ على الإطلاق؛ حتّى ذهب كثير من النقّاد إلى أنّ الشاعر نفسه كان يحبّ تلك المرأة، ولكنّه احتراماً لصديقه لم يكشفْ له عن ذلك الحبّ، فظلّ سرّاً في ضمير الدهر مكتوماً، وذلك لجمال هذه القصيدة وحرارة عاطفتها، وتدفّق وجدانها...

وإذاً، فهل كان حمزة شحاتة يعبّر في كلّ قصيدة غزليّة عن مغامرة غراميّة شخصيّة؟ ذاك ما نستبعده استبعاداً.

والحقّ أنّ أكثر من نصف قصائد الدّيوان... تناولت موضوع الغزل والعاطفة والوجدان، ولذلك لا نريد أن ننزلق إلى حديث مفصّل عن ذلك لا تحتمله هذه الدراسة المحدودة بالمساحة سلفاً.

2. التّأمّليات:

لاحظنا أنّ الشاعر حمزة شحاتة كثيراً ما كان يجنح للحكمة يبثّها في

شعره، كأنّه ينحو منحَى أبي الطّيب المتنبي، وكثير من الشعراء العرب الذين كَلِفُوا بشعر الحكمة يبثّونه بين الناس بثّاً، فإذا كثيرٌ من أبيات شعره هي بمثابة حِكَم سائرة، وأمثال جارية، بين النّاس يتمثّلونها في المواقف، ويستشهدون بها في المآقط. وشحاتة وإن لم يبلغ ذلك مبلغ أبي تمام، ولا أبي الطّيب المتنبي، ولا أبي العلاء المعرّيّ، فإنّه مع ذلك كان يقول الشعر على بعض طريقتهم في تقرير الحكمة، وفي ابتغاء التأمّل سبيلاً. فقد ألفيناه في قصيدة «لِمَ أهواك؟»، مثلاً، يخاطب الحبيب فيتجانف عن وصف جماله، ويزهد في ذكْر محاسنه ومفاتنه، ليتحدّث عمّا في الطبيعة من جمال قد يفوق جماله، وحسناً يفضح حسنه.

ولعلّ من أجمل قصائده التّأمّليّة وأرصنها أفكاراً، وأدقها حكمة، تلك التي وردت بالمعنى نفسه في ديوانه، أي «تأمّلات». ففي هذه القصيدة ذات التسعة والعشرين بيتاً، وهي من أقصر قصائده، يعرض لطائفة من القضايا التّأمّليّة فيعالجها بطريقة فلسفيّة ترقى بشعره إلى مستوى الشاعر الحكيم حقّاً. يقول في الأبيات الأربعة التي يفتتح بها قصيدته:

ألاَ مَنْ لقوم صرّحوا، بعد ما كنُّوا؟ ... بأن لا يقولَ الساخرون بهم: جُنُّوا!
عجبتُ لقوم صحّ في العدْلِ رأيُهُم ... فلمّا اقتضاه المُستضامُ، به ضَنُّوا!
وأعجَبُ منهم مُنْقُون تخنّثوا ... طعامُهُمُ جَشْبٌ، وأثوابُهم خُشْن
رجوناهمُ في ظُلْمة الشّكّ حُجّةً ... نردُّ بها الغاوي، فقيل: قد استغنوا[2]!

يتناول في هذه الرباعيّة، حمزة شحاتة، سيرة الذين يتغيّرون بين حال وحال، ويتبدّلون بين ظرْف وظرف، فهم يكونون في شأن حين يكونون فقراء، حتّى إذا أثرَوْا غيّروا جلودَهم، وبدّلوا سيَرهم في النّاس، ونظرتهم إلى الكون والأشياء. فالمظلوم المهضوم الحقّ إذا أمسى على وجه من القوّة وعُلوّ الجاه، كثيراً ما يتناسَى ما كان فيه ليغتديَ ككُلّ الأقوياء الآخرين. والشاعر شحاتة يَعْجَب من هؤلاء الذين كان يرجو أن يحتجّ بثبات سيرتهم في المواقف،

ويستدلّ بها في المقامات؛ لكنّه خاب مسعاه، وضلّ مبتغاه، حين تغيّر كلّ شيء... وحين أيقن أنّ النّاس ينسلخون ممّا كان أصابهم من ضيم وظلم، وما كان ألمّ عليهم من فقر وهوان، بمجرّد أن يتخطّوا ذلك المقام.

ويختم حمزة شحاتة هذه القصيدة التّأمّليّة مُبدياً خيبته من سيرة الحياة وأهلها، وأنّه بعد أن استيْأسَ من النّاس الذين قالوا عنه: إنّه أديب قرير العين، رغيد العيش، سعيد القلب، وأنّه لا يزال يفتنّ في عيشه، ويتأنّق في شعره... على حين أنّه لم يكن إلاّ شاعراً ثائراً أمسى سيفُه مفلولاً، وحظّه عاثراً، إذْ لم يُلْفِ شيئاً يدافع به عن نفسه، فأثخنته الكِلام، وأثقلته الجراح... وذلك حين يقول:

فزعتُ إلى شعري أُواري به الأسَى فقيل: أديبٌ ناعمُ البالِ، يفتنُّ!
وما أنا إلاّ ثائرٌ، فُلَّ سيفُه وأسلمه الحامي، فأثخنه الطّعنُ
لقد عاد بي جهدُ السُّرَى نحو غاية حرامٌ على طُلاّبها العيشُ والأمنُ!(3)

وتوجد قصائد أخرى في الديوان تتناول المسائل التّأمّليّة فتتفلسف في معالجتها الأمور، وفي النظر إليها، وذلك مثل قصيدة: «اللّيل والشاعر» التي يقول في مطلعها:

يا شاعر الكون وفنّانَه وعبقريّاً صاغ الحانَه
وعاشقاً أوطأهُ قلبُهُ مَخاطرَ الحبِّ ونيرانَه
جافَى الهوى لا خائباً عنده وإنّما أنكر ميزانَه
لم يسأم الحُسنَ ولا وحيه ولا اجتوى الحبَّ وأشجانَه
لكنّهُ والطُّهرُ مأمولُهُ عافَ دناياهُ وأدرانَهُ(4)

ومن القصائد التّأمّليّة أيضاً لشحاتة قصيدته التي كتبها تحت عنوان: «ملحمة». وهي التي يُجري فيها حواراً صراعيّاً بين عناصرَ متباعدة من الطّبيعة أيُّها أليقُ بالإنسان، وأيها أنفع له، وأيّها أكثر به اتّصالاً وأشدّ تلاحماً.

ويقول الشاعر نفسه في بعض تقدمة هذه القصيدة: «فهذه القصيدة تمثّل في ثوب القصّة ملحمةً تخيّليّةً بين عناصر الكون (التراب والهواء والماء والنار) تتمّ فيها الغلبة للعاصف رمز الهواء، على البحر رمز الماء»[5].

ونمثّل لحوارٍ أوّليّ يقع بين التراب واللّيل، بقول التراب:

فأجاب الترابُ: هل كان للكوْ ... نِ وجودٌ، لو لم أكن فيه أصلا

كنتُ سرّ البناء فيه، فما قا ... مَ بناءٌ، لولايَ، أو مدّ ظِلا

وأنا ناثرُ الحقول، ومن أطْـ ... ـلقَ فيها الحياةَ، حقلاً، فحقلا

صيغَ منّي الإنسانُ والوحشُ والنّبْـ ... ـتُ، وعادتْ إليّ وصلاً وفصْلا

أتلقّى أمانةَ اللّه بالصّـوْ ... نِ، وما زالتْ للأمانةِ ثِقْلا

في حين يجيب التّرابَ البحرُ:

وزّها البحرَ أيْدُهُ فرمَى القوْ ... لَ جُزافاً، شأنَ السفيه الغضوبِ

قال: ماذا؟ ألستُ مَن يُطفئُ النا ... رَ، إذا آذنتْ بوشْكِ شُبوبِ

الذي تسكن المناصرُ، إن ثا ... رَ، وتعنو من خِيفَةٍ ووجيبِ

والذي أغرقَ الشواطئَ لو شا ... ءَ، وجازَ الأمداءَ غيرَ هَيُوبِ

وطغَى! فانطوتْ شواطئُ فيـ ... ـهِ، وقد همّ مُقْعَدٌ بوُثُوبِ[6]

3. السياسيّات:

من القصائد التي عالجتْ شؤون السياسة والقيادة، والصراع الحضاريّ بين الشرق والغرب من قريب أو بعيد، قصيدة «أبيس»، وقصيدة «الشرق والغرب لا يلتقيان». غير أنّ هذه القصيدة ليست أطولَ قصائد حمزة شحاتة، ولا أكثرها شعريّة، بل ربما تكون من أقلّهنّ رونقاً وتأنّقاً، فهي في بعض أطوارها تلامس المستوى النّظْميّ، وربما تتكلّف ألفاظاً فتُقحمها، بل

تُرغمها على الاقتحام، في بناء بعض الأبيات لمجرّد حبّ إقامة الميزان العروضيّ، كما في قوله:

لنرفعَ أعلام الحضارةِ والسَّنا ودعم أساسَ السّلام بواقيا

ذلك بأنّا لا نرى أنّ لفظ «دعْم» هو من ألفاظ اللّغة الشعريّة التي عوّدَنا شحاتة نفسُه على اصطناعها في نسج شعره المتّسم، في مَعاظمِه، بالفحولة والجزالة، والفخامة والطلاوة. كما أنّ قوله في هذا البيت نفسه: «أساس السّلام» قد يتجانف نحو الرّكاكة، مع ما نُقرّ به لشحاتة من ارتقاء النّسج الشعريّ في قصائد أخرى إلى مستوى الفحول حقّاً. ولكنّ يبدو أنّه كان أشعرَ في الغزليّات منه في السياسيّات التي تقترب عامّة قصائده فيها من الوعظ والمباشرة.

ويقول في مطلعها:

أبتْ قُرْبُ الإنسانِ إلاّ تلاقيا على غُلواء الدهر بعد التجافيا
ومـا قُـربُ الإنسـانِ إلاّ وشائجٌ من النسب القاصي، تداعتْ دوانيا
رمى بينها عسْفُ الفُروقِ فدكَّها فقام بها داعي الأواصرِ بانيا
فإمّا تلاقتْ بعدَ ريب وجفوة ففي أن ترى ورد المُناسبِ صافيا
وفي أن ترى حقّ العدالة شائعاً وفي أن ترى ظِلَّ المساواة ضافيا
وفي أن تنالَ الحقَّ حجّةُ أهله ولو أنّ تيجاناً أبتْ، ومواضِيا
وفي أن يماطَ الضيمُ عن كلّ أمّة تَخَوَّنَها بأسُ المُغيرينَ باغيا
وفي أن ترى حرّيّة الرأيِ مورداً مُباحاً، وأن لا يدفعَ الظلمُ صاديا
فما شرَع الإنصافِ جوعاً لكادح مُسَخَّرُهُ يقضي الجديدَيْن لاهيا
ولا أن ينالَ الدّفءَ نشوانُ طاعم وفي فخّه عانٍ تضوَّرَ عاريا
ولا أن يُرَى جيدُ الفقيرةِ عاطلاً وأعناقُ أجراءِ الغنيِّ حواليا

ومما يقول في أواخرها:

بلى! نلتقي يا غربُ عدلاً ورحمة ... كما نتلاقَى فكرةً وأمانيا
لنرفعَ أعلام الحضارةِ والسَّنا ... ودعم أساسَ السّلامِ بواقيا
فما خيرُ مسعىً لا يحرِّرُ راسفاً ... ويرحمُ محروماً، ويُسعِفُ شاكيا(7)

والحقّ أنّ الشاعر في هذه القصيدة يدعو إلى الأُخُوّة بين النّاس كافّة، وإلى الحوار الثقافيّ، وإلى شيء من التضافر الحضاريّ بين الأمم والشعوب، أي بين الشرق والغرب بعامّة. وأنّ العدل هو العدل، هنا وهناك، لا تتغيّر سحنته، ولا يختلف وجهه. وأنّ حريّة التعبير هي، هي، هنا وهناك، لا تبديل لها في أيّ شأن من شؤونها، ولا في أيّ سيرة من سِيَرها، وهلمّ جرّاً. فالإنسان هو أخو الإنسان، في أصل الخَلْق، فلمَ يتحارب الأَخَوَان ويتقاتلان، ولم يختلف أحدُهما مع الآخر، مادام أحدُهما لا يختلف عن الآخر فتيلاً؟ وكأنّ الشاعر كان متفائلاً بحيث إنّ النّاس، لدى نهاية الأمر، لابدّ من أن يلتقُوا على الخير والبرّ، وأنّهم سيعدلون عن امتطاء حصان الغواية والهوى، وأنّهم سيلتزمون التعقّل والتلطّف، وأنّهم سيتّخنون سيرة التسامي والتسامح، فتنتهي الحروب بينهم إلى غير إيّاب، ليعيشوا جميعاً على الأرض دون نزاع ولا صراع، أم أليس هو الذي يقول؟

أبتْ قُرَبُ الإنسانِ إلاّ تلاقيا ... على غُلواء الدهر بعد التّجافيا

ولكنْ هيهات!



ومن العسير علينا، في الحقيقة، أن نقدّم كلّ شعر الشاعر، حمزة شحاتة، في مقالة واحدة محدودة الحجم، ولا حتّى قراءة كاملة، بطريقتنا التحليليّة، في مقاربة النصوص الشعريّة، لقصيدة واحدة من قصائده التي هي في مَعاظمِها طِوَال. ولذلك ارتأينا أن نجتزئ بتحليل رباعيّتين اثنتين فقط من قصيدته البديعة التي كتبها تحت عنوان: «لِمَ أهواك؟» مُرْجئين

استكمال التحليل الكامل إلى ما بعدُ إن شاء الله، لأنّا لو جئنا نحلّل كلّ نصّ هذه القصيدة لكان استغرق ذلك منا كتاباً كاملاً وهذا ما لم يطلبه إلينا أحد، ولا نحن أيضاً انتوَيناه. وقد نأتي ذلك إذا تكرّم النادي الأدبيّ الثقافيّ بجدّة بنشر هذا الكتاب المقترح، الكامن في ضمير المجهول.

تحليل رباعيتّين اثنتين من قصيدة: «لِمَ أهواك؟»

وبالنظر إلى ما سبق، فإنّا اجتزأنا، في هذا العمل، بتحليل رباعيّتين اثنتين من هذه القصيدة المشتملة أصلاً على سبعَ عشرةَ، وذلك على سبيل التّقْدِمَة والنَّمْذَجة، من حيث أربعةُ مستوياتٍ:

1. المستوى التّداوُليّ؛
2. المستوى التشاكليّ؛
3. المستوى الإيقاعيّ؛
4. المستوى التصويريّ.



إثبات نصّ الرباعيّة الأولى

1. يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفتْـ … ـنَة يا غالبي على أمْرِ نفْسي
2. لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً … قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْسِ؟
3. ألأنّي آثرتُ في حبّك القا … هرِ عِزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!
4. أم لأنّي ضحيّةُ الألَمِ الصّا … متِ أطوي على المواجع حِسّي؟

المستوى الأوّل

قراءة تداوليّة للرّباعيّة الشعريّة الأولى

أوّلاً: مُقارَبَةُ العنوان: «لِمَ أهواك»؟!

أنا أهواك، يا حبيبي، هوىً تتحدّث به الأوائل والأواخر.

قد أُعجبتُ بك أوّلاً، ثم استحال الإعجابُ إلى عُلُوق، ثم استحال العُلوق إلى شَغَف، فاستحال الشّغفُ إلى حبّ سُخَاخِين، ولم يلبث الحبّ السُّخَاخِينُ إلى هوىً مَكين، فاستقرّ في سُويداء القلب فإذا هو متبوِّئٌ مقامه فيه لا يَريم.

لكنّي لم أزل أتساءلُ: ما الذي فيك فجعلني أهواك إلى هذا الحدّ من الصّبابة والغرام؟ أيكون ذلك لأنّك أجمل خلْقِ اللّه إنساناً؟ أم يكون لأنّك أطيب عباد اللّه قلباً؟ تاللّه إنّي لا أدري!

ربما بهاؤُك وطلعتُك. ربما نظرتك وابتسامتُك. ربما محاسنُ أُخَرُ أُدركها فأتحسّسها ولا أستطيع وصْفَها.

أرَأيْتَك هذه المحاسن كلّها هي التي أغرتْني بك؟ أو أنّه يوجَد سرٌّ آخرُ فيك لا يستوعبه الإدراك، ولا يفهمُه العقل، ولا ينتهي فيه الذكاء إلى وجه؟

إنّي بمقدار ما أكتوي بنار حبّك، بمقدار ما أتيه في ضَلال حيرتي التي لا تبرح تَزْدَجيني فتَحْمِلَني على أن لا آتيَ شيئاً في الحياة غيرَ الاشتغالِ بهواك: أكتوي به طوراً فيضرّم أحشائي، وأستمتع به طوراً آخرَ فيُنعش وجداني؟

أيّ سرّ فيك هذا الذي شدّني إليك فتعلّقتُ بك، قصداً أو عرَضاً؟ قل أيها الحبيب! أم ألستَ من القائلين؟

ثانياً: مُقَارَءَةُ الرباعيّة الأولى

-1-

يا حبيبي، يا ملتقى السّحْرِ والفِتْـنَـة يا غالبي على أمْرِ نفْسي

أيّها الحبيب الرّائع!

كمْ حبَاك اللّهُ به من خصالٍ فجعلتْك أجملَ ما تكون إنساناً، وأفتنَ ما تكون جسداً.

أنت مَجْمَع السّحْر والجمال!

المحاسن كلُّها تضافرتْ فاجتمعتْ فيك!

والمُغْرِيَاتُ كلُّها تفاقصَتْ لتجعلَك كائناً بشرياً متفرّداً بالدّلال المُعذِّب، والجمال المدمِّر!

لقد غالبتُك فغلبْتني،

وكم دافعتُ هواك فأسَرَني!

نفسي، وقلبي، وجَناني،

روحي، وجوارحي، ووجداني!...

- 2 -

كلّ ما يُحيّرني فيك ويُشْقيني، بل يعذّبني بك ويُضنيني:

كيف هَويتُكَ وأنت لا تهواني؟

وكيف كانت قسمتي في حبّك ما كواني!

ليس اللّوم عليك يا حبيبي، فإنّما أنا المُليمُ!

فلو رشِدْتُ أمْري، ولم أسْفَهْ نفْسي، لكنتُ عزفْتُ عن هذا الحبّ إلى حيثُ لا حُبّ، ولا أنا ولا أنت!

وإذاً، لو شاء الله لَمَا وقعْتُ في هوىً يَشْقُنِي ويُذْوِيني

فمَن كان المُذنب منا، إذاً؟ أأنا الذي أحببتُك، أم أنت الذي تجاهَلَني وأنْآني؟!

– 3 –

لماذا القسوةُ والصُّدود؟ ولماذا الإعراضُ والنُّفور؟

ألأنّي استسلمتُ لضَعْفي في هواك ها أنت ذا أزمعتَ على تعذيبي، بل «تطلب نفسي»؟!

كيف تصُدُّ عنّي فلا تبادلني هوىً بهوىً، فتُسْعِدَ قلبي؟

ماذا أفعل من أجلك لكي ترضى بي حبيباً فتنعش نفسي؟

أم هل جزاء الحبيب العاشقِ ما أصابني من همٍّ ووكْس؟

– 4 –

كم تألَّمْتُ في حبِّك وعانيتُ!

وكم تعذَّبتُ في هواك وقاسيت!

وأنت مُعْرِض عنّي فلا أنتَ عليَّ رضيتَ، ولا أنت بالَيْت

فليتني لم أُحبِبْكَ وأنا الألِمُ المعذَّبُ

المؤرَّقُ المسهَّد

«أطوي على المواجع نفسي».

المستوى الثاني

التحليل التشاكليّ

- 1 -

يا حبيبي، يا ملتقى السِّحْرِ والفِتْـنَةِ يا غالبي على أمْرِ نفْسي

الغايةُ من طرْح الكلام في هذا البيت هي مُساءلةُ الحبيب عن عِلَلِ صُدوده عنه، وزُهْده فيه، على ما تكنُّ له الشخصيّة الشعريّة من الهَوَى المتُخَاخِين، والحبّ المكين. ولعل هذا الكلامَ أن يحقّق هنا ثلاثة أغراض:

1. إعلان الحبّ والإقرار به للموضوع، بمناداته بأدلّ عبارة على ذلك **الإقرار**، وهي: «يا حبيبي»؛

2. الشهادة للموضوع بالجمال الساحر، والحُسْن الباهر، وأنّ الشخصيّة الشعريّة، نتيجة لذلك، وقعتْ في أسْرِ هذا الجمال العظيم، وأنّه لم يسَعْها إلاّ فعلُ ذلك: (يا مُلتقى السِّحْرِ والفتنة)؛

3. الإقْرار بضعف قوّة العاشق، وقلّة حيلة الذات أمام الموضوع الذي كان جمالُه فاتناً، وسحرُه آسراً. لقد غلب الموضوع الشخصيّة الشعريّة على أمرها، وهاجَ وجدانها فاهتاجتْ؛ فسَفِهَتْ نفْسَهَا، ولم تَرْشَدْ أمْرَها!

ولعلّ أوّل التشاكل في هذا الكلام أنّه يقوم على أسلوب إنشائيّ، بحيث يصادفنا في هذا البيت ثلاثةُ نداءات متعاقبة تتمحّضُ ثلاثتُها للحبيب المنادَى، وإنّما يدلّ ذلك على فرْط ما كانت الشخصيّة الشعريّة تكابده من قلق وتخوّف وعَناء، حقّاً. وبمقدار ما تتعدّد هذه النّداءاتُ تزداد غشاوةُ الحيرة تجلّياً، وغواية الحبّ حضوراً، وشدّة التّعلّق مُثُولاً. أرأيتَ أنّه لو وقع النداء مرّة واحدة لكان الأمر، في شأن العلاقة في هذا الحب، عاديّاً؛ ولكنْ لمّا تعدّد النّداء في موقع واحد، شهد ذلك بفرْط الهوى، ورسيس الغرام، واهتياج الشوق، في قلب الشخصيّة الشعريّة.

وفيما يأتي تحليل تشاكليّ لأهمّ السّمات اللّفظيّة في هذا البيت.

- يا حبيبي،

يا ملتقى السّحْر والفتنة:

يوجد في هذا الكلام، كما نرى، جملة من التشاكلات، من أهمّها: التشاكل التماثليّ ومثله النحويّ، وهما القائمان في قوله:

يا حبيبي؛ يا ملتقى السّحر.

ثم يوجد فيه تشاكل نحويّ آخر هو القائم في قوله:

السحر؛ الفتنة.

والتشاكل السيمَائيّ الآخر الماثل في هذا الكلام أنّه يحمل صوتاً مرفوعاً، ويمجّد سرّاً مكنوناً، فقوله مرتين اثنتين: «يا» ثم «يا»، إنّما هما سِمَتان صوتيّتان تعنيان الحرقة واللّوعة، والحيرة والسُّمود.

ثمّ يمكن قراءة لغة هذا الكلام قراءة تشاكليّة أخرى من حيث المعاني التي تمثُلُ فيها، إذ نلاحظ أنّ المعنى الكامن في قوله: «يا حبيبي»، قد لا يختلف كثيراً عن قوله: «يا مُلتقى السّحْر»؛ فلولا ما فيه من هذه الآيات السحريّة الآسرة من جَماله ودَلاله، لَما كان حبيباً للشخصيّة الشعريّة، أثيراً في قلبها، بل يملأ عليها وجودَها. ففي سمة الحبيب (حبيبي) معنىً مسكوتٌ عنه يبيّنه ما في قوله: «يا ملتقى السحر» ويكشف عن خفاياه الكامنة.

والتشاكل الآخر يأتي إلى هذا الكلام من حيث ما نطلق عليه نحن الإجراء الانتشاريّ[8]، وذلك من حيث إنّ سمة «حبيبي» هي سمة يصعب إخفاؤها عن النّاس، على الرغم من أنّ مُستقَرَّها هي سُوَيداءُ القلب؛ ذلك بأنّ الذي يُحبّ في العادة لايزال يَهيم في حبّه، فلا يستطيع له كتْماً، فيعمِد إلى البَوْح به للصديق الحميم، أو القريب العزيز. وهو إذا كان طافحاً جامحاً قد يَشُفُّه ويُمضّه، فهو منتشر بحيث يبدو على جسمه وحركته وهيئته معاً؛ فهو، من كلّ هذه المناحي، يحمل دلالة انتشاريّة.

في حين أنّ قوله الآخر، الذي يجاور الأوّل ويقابله (يا ملتقى السِّحْرِ والفتنة) يحمل شبكة من المعاني الانتشاريّة، هو أيضاً؛ وذلك من حيث إنّ هذا الحبيب أمسى مُلتقىً لمجموعة كبيرة من القيم الجماليّة الساحرة الآسرة. ويمكن أن يقع إخفاءُ أيّ شيء على الأرض إلاّ الجمال العظيم فإنّه هو أظهر من أن يُخفى، وأطفح من أن يُطوَى. ولقد يعني مثُولُ معنيَي الانتشار في السّمتين المتلاحقتين، أو المتجاورتين، أنّ الكلام فيهما بحكم ذلك يغتدي كلّه متشاكلاً.

- **يا غالبي على أمرِ نفْسي:**

تُذعن الشخصيّة الشعريّة، كما سنرى في مستوىً آخرَ من هذه القراءة التحليليّة، هنا فتستسلم لقضائها وقدَرها؛ فلم تعُدْ لها حيلة تتّخذها، فانتهتْ إلى اليأس القاتم. وعلى أنّ مناداتها الموضوعَ لا يعني أمَلاً ولا رجاءً، ولا استغاثة واستصراخاً، ولكنّه مجرّد إقرار بالاستسلام، واعتراف بالْوَبَاط.

ويأتي التشاكل إلى هذا الكلام، لدى تعويمه فيما قبله، من حيث إنّه يشتمل على نداء كنّا صادفناه فيما قبله مرّتين، فتكون علاقةُ التشاكل نحويّة من حيث ياء النداء، وسيمائيّة من حيث تشاكُلُ أطوارِ المنادَى في الأحوال الثّلاث:

يا حبيبي؛ يا ملتقى السحْر؛ يا غالبي على أمر نفسي.

فهذا المنادَى في أطواره الثلاثة هو، هو: جميل فاتن، وساحرٌ ناضر، وبهيٌ آسر؛ يغالبُ مَن يراه فيَغْلِبه، فيستسلم له، ويُذعن لحكمه، ويُمسي أسيراً بين يديه، طائعاً أو كارهاً، لا حول له ولا طَوْلَ.

ثمّ يأتي إليه التشاكل من حيث ارتداءُ المعاني دلالة الانتشاريّة، ذلك بأنّ الغالبَ إذا غَلب أحداً من النّاس على أمره فلن يكون ذلك، في مألوف العادة، في خفاء؛ ولكنّه يكون في بَرَاح؛ فمعنى الغلبة على النّفس شأنٌ ظاهرٌ للعيان، بادٍ في كلّ مكان؛ فعلاقة المعاني المتحكّمة في دلالة هذا الكلام

انتشاريّة، لا انحصاريّة. ولمّا كانت المعاني الواردة في مطالع لغة هذا البيت انتشاريّةً، فقد تشاكلت، أيضاً، معانيها الانتشاريّةُ الواردة في أواخر لغته.

- 2 -

لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً، قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْسِ؟

السؤالُ في لغة هذا البيتِ هو سؤالُ شكٍّ وحَيرة، والمعنى فيه معنىَ يقينٍ لا معنى ريبة. فكأنّه سؤال العارف المتجاهل. وكأنّه سؤال يستفزّ أكثر ممّا يَستفسر. وكأنّه سؤال فيه ضربٌ من الإغراء. بل كأنّه محْضُ تحريض على الإغواء!...

وإذا كانت الشخصيّة الشعريّة في البيت الأوّل تمجّد الحسن الفائق وتصفه بإعجاب وانبهار معاً، وتُقرّ بالوقوع تحت أسْره؛ فإنّها هنا تكاد ترفض هذا الحبّ المُشْقي، والغرام المُضْني، وكأنّها كانت تتمنّى لو أنّها لم تُحْببْ قطّ ولم تعشَق، إذاً لكانت استراحتْ من هذا العَناء الثقيل.

والكلام في هذا البيت يقوم على أربعة أشياء هي بمثابة مفاتيح:

أ. إثارة السؤال الحائر عمّا كان وراء حَمْله على حبّ الموضوع، وهل لم يكن ذلك إلاّ جنساً من الخيبة، وضرْباً من الحرمان: (لِمَ؟)؛

ب. الاحتراز في عدم التّثريب على الموضوع إشفاقاً من أن يغضَب منه، فالعاشق يحتاط في خطابه فيأبى توجيه اللّوم إلى العشيق: (ولا أسومك لوماً)؛

ج. توكيد الحبّ وتقرير المعاناة في حبّه الخائب: (قسمتي في هواك قسمة وكْس)؛

د. الانتهاء إلى الوقوع في الخيبة واليأس: (قسمة وكْس).

ويأتي التشاكل إلى لغة هذا البيت، وذلك بتعويمه فيما سبقه، وفيما سيلحقه أيضاً (وذاك شأن ليس ينبغي لأحد أن يُنكره، ولا أن يستنكره، لأنّنا

لا نقسّم هذا التحليل ونجزّئه إلاّ إجرائياً، وإلاّ فنصُّ الرباعيّة هو كتلةٌ قائمة بذاتها، متّصلٌ بعضُها ببعض، مكمّل بعضُها لبعضها الآخر...) من حيث ورودُه في نسْج أسلوبيّ إنشائيّ، وذلك باشتماله على المساءلة، بعد أن كان اشتمل، فيما قبلُ، على النداء. فتشاكُل هذا البيت جملةً، مع صنوه السابق جملةً، يوثّق العَلاقة الدّلاليّة في اللّغة الشعريّة المنسوجين منها.

ويمثُل في بعض هذا البيت التشاكلُ المعنويّ من حيث الدلالة الانتشاريّة، ولكنّه يشتمل أيضاً على بعض المعاني الانحصاريّة. وفيما يلي تحليل لتلك المَعاني:

أوّلُها: أنّ الشخصيّة الشعريّة تأبى أن تُذِلّ العشيقَ بالتّثريب عليه، وإلحاقِ اللّوائم به، وذلك خشيةَ إغضابه أو إزعاجه؛ فآثرَت التكتّم على ما في قلبها من حبٍّ له، وشغَفٍ به، دون الرغبة في الإفضاء إلى إحراجه بحَمْله على أن يجيب عن السؤال: لِمَ أحبّت الشخصيّة الشعريّة الموضوع؟ فظلّ هذا الحبّ في ضمير الكتمان، وجعبة الأسرار، لا ديّارَ يعرفُهُ غير الشخصيّة الشعريّة التي شقيتْ في حبّها، فقويَتْ! فالمعنى في هذا الكلام يقوم على الانحصار لا على الانتشار.

في حين أنّ المعنى الماثل في الكلام الذي بعده (قسمتي في هواك قسمة وكْس) يقوم هو أيضاً على الدلالة الانحصاريّة انطلاقاً ممّا قبله، لأنّ هذا الهوى لم تُعلنْه الشخصيّة الشعريّة للعشيق إعلاناً، ولا أباحتْ به له جهاراً، ولا أذاعتْه بين الأحبّة والصديق، ولا أرسلَتْ به إليه برسول؛ فظلّ كلّ الحبّ مكتوماً في قلبها تتعذب به فيَشْفُّها، وتكابده فيُضْنيها. وهو شأن الحبّ في المجتمعات الشرقيّة المحافظة... وإلاّ لَمَا عرفت قصّة المجنون وليلاه، ولا حكاية قيس ولُبْناه... وبهذا المنظور من القراءة تغتدي العلاقة الدّلاليّة في لغة النسج الشعريّ في هذا البيت قائمة على الانحصار، فيقع التشاكل، ولكنْ من منطلَق انحصاريّ.

- 3 -

الأنّي آثرتُ في حبّك القا هرِ عزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!

وتمضي هذه الرباعيّة، عبر اللغة الشعريّة لهذا البيت أيضاً، في إثارة السؤال، وتقرير الأمور تحت شكل الحيرة والارتياب. ويشتمل نصّ هذا البيت على شيئين اثنين كأنّهما المفتاحان لقراءته:

أوّلهما، مساءلة الشخصيّة الشعريّة عن السرّ الذي كان وراء استهتار الحبيب بحبّه، وقسوته عليه، وعدم الاكتراث به، ربما لأنّه أخلد إلى ضعْفه واستخذائه في هذا الحبّ، ولم يكن عزيز النّفس فيه، من حيث نعلم أنّ العاشق لا يبدي قوّته وعزّته وخُيلاءَه لِمن يُحبّ أبداً، كما هو معروف في سير الحبّ والغرام في الشعر العربيّ: (ألأنّي آثرتُ في حبّك القاهرِ عزّي؟)؛

وآخرهما، أنّ الشخصيّة الشعريّة تَستَعْجِبُ، في استخذاء، عن العلّة التي حملت الحبيب على هذه المغالاة في القسوة على حبيبه العاشق، فإذا هو لا يُرْضيه الصدودُ عنه، ولا النفور منه، بل يمعن في دلاله وإعراضه حتّى يلتمسَ حياتَه ثمناً، وروحَه جزاءً: (ذهبتَ تطلب نفسي!).

كما يشتمل هذا البيت المطروحُ للتحليل على طائفة من التشاكلات لعلّ أهمّ ما ينبغي أن يُذْكَرَ منها:

أوّلها: أنّ هذا البيت يتّخذ له التساؤل سيرةً نسجيّة، كما كان جاء ذلك في صِنْوَيْه السابقَين، فهو، من هذا المنظور من القراءة، يتشاكل معهما تشاكُلاً إنشائيّاً (ولو أنّ هذا المصطلح بلاغيّ، ولكنْ مَن قال إنّ البلاغة انتهت، أو ستنتهي إلاّ بالقياس إلى الذين يرفُضون جمال الأسلوب لإقصارِهم عنه، فتراهم يَغْرَقون في الرَّكاكة والبَكاءة؟!)؛

وثانيها: أنّ النسج الشعريّ يتشاكل من الوجهتين المرفولوجيّة والنّحويّة في سمتين لفظيتين اثنتين، هما: «عزّي؛ نفسي». غير أنّ تشاكلاً آخر يأتي إليهما من حيث انحصاريّةُ معنيَيْهما بحكم أنّ كلاًّ من العزّ والنّفْس ينطوي

على معنىً منحصر لا يجاوز ذاتيّة الشخصيّة الشعريّة، فالعلاقة بين هاتين السمتين علاقة انحصاريّة، لا انتشاريّة.

وثالثُها: أنّ الكلام على غير دأب ما رأينا فيه من قبل، هنا يتباين ولا يتشاكل من حيث المعاني العالقة، ذلك بأنّ قوله: «آثرتُ» يعني اجتلاب رغبةٍ من الخارج نحو الدّاخل، فالإيثار هو شأن ذاتيّ لا يُناقَشُ ولا يعلَّل، فإن نوقِشَ أو عُلِّلَ فليس يعني ذالكما شيئاً كثيراً؛ لأنّ المسألة، لدى نهاية الأمر، نابعةٌ من العاطفة، وناشئةٌ عن الرغبة الذاتيّة. وكلّ ذلك يعني أنّ هذا المعنى منحصر لا منتشر.

في حين أنّ المعنى الكامن في قوله: «في حبّك» هو أيضاً يمكن قراءته قراءة انحصاريّة من حيث إنّ قيد «في» يحصر المعاني ويحدّ من غلواء انتشارها، فتراه يظرفُها في ظرف معيّن لا تعدوه ولا تخرج عنه، فهذا المعنى أيضاً يمثُّلُ انحصارياً. فإذا قرنّا المنحصر من المعاني مع المنحصر الآخر، نشأ عن تلك العلاقة تشاكلٌ انحصاريٌّ.

في حين أنّ قوله: «ذهبتَ، تطلب...»، ينشأ عنه علاقة معنويّة انتشاريّة، إذِ الذي يذهبُ (ولو أنّ الذهاب هنا معنويٌّ مجرّد، لا ماديٌّ محسوس) لا مناصَ له من أن يتحرّك فيَضربَ في الأرض ضَرَباناً، ويرتَكض في مناكبها ارتكاضاً، ويتوجّه في أدنى الأطوار من حيز إلى حيز، مهما يكن صغيراً محدود المسافة. فالمعنى الكامن في الذُّهاب (ذهبتَ) هو معنى انتشاريٌّ.

على حين أنّ المعنى الآخر الكامن في السمة اللّفظيّة المجاورة (تطلب) هو أيضاً معنىً منتشرٌ، لأنّ الذي يطلب الشيء لا يلتمسه تحت جنح الخفاء، إلاّ في الأطوار التي لا تدخل تحت دائرة الاعتبار، بل يطلبه طلباً مِلحاحاً، بل ربما استعان على تحقيق الطلب بأشخاص، وربما استشارهم ليعرف رأيهم فيما يطلب، فالمعنى فيه منتشر لا منحصر. ولّما كان المعنيان الاثنان منتشرَيْن فقد تشاكلا من حيث هذه العلاقة الدّلاليّة.

- 4 -

أم لأنّي ضحيّةُ الألَم الصـا   مت أطوي على المَواجع حِسّي؟

يركض المعنى العامّ للّغة الشعريّة في هذا البيت فيما كان ركضَ فيه معاني الأبيات الثلاثة السابقة في الرباعيّة التي هذا البيتُ هو عجُزَتُها. فالشخصيّة الشعريّة لا تبرح تثير السؤال الحائرَ عن موقف الحبيب المعْوض، والعشيق المُنكِر. وتجعل من هذه المساءلة الثالثة في الرباعيّة أنّ الأبيات الثلاثة (من الثاني إلى الرابع) تتشاكل تساؤُليّاً، من حيث إنّ هذا التشاكل يَعُمّها مجتمعةً إذا راعينا أنّ كلّ بيت في هذه الرباعيّة واردٌ في معرض إنشائيّ.

ويشتمل هذا البيتُ على شيء واحد فقط هو ذا الماثلُ في إثارة سؤال حيرانَ تَعجّبُ فيه الشخصيّة الشعريّة من أمرها مع الحبيب، فتتساءل وحدَها: ألأنّها غالَتْ في هذا الحبّ حتّى اغتدتْ ضحيّةً له بتجرُّعِها نُغَبَ الآلام أنفاساً، تعمِد إلى طَيِّ إحساسها على المواجع والمَقاتل، وتستريح؟ وهل كان جزاء الحبيب إلاّ هذا الجزاء؟

وحين ننزلق إلى تحليل هذا البيت من الوجهة التشاكليّة نلاحظ وجودَ طائفة من السمات المتشاكلة فيه معنويّاً ونسْجياً معاً، وذلك مثل تشاكُل قوله: «أطوي» مع «حسّي». ويمكن أن يُلْحَقَ بهما قوله: «الأنّي». وهو تشاكل مرْفولوجيّ أساساً. في حين يتشاكل قوله: «ضحيّة الألم» مع قوله الآخر: «على المواجع»، إذ ما يشتمل عليه لفظ الألم، هو نفسه الذي يشتمل عليه المواجع؛ فهما، من هذا المنظور من القراءة، متشاكلان تشاكُلاً تلاؤميّاً.

فإن جئنا نحلّل بعض هذه اللّغة بالإجراء الانتشاريّ وما يناقضه، تبيّن لنا أنّ ثلاثة عناصر لسانيّة تتشاكل على سبيل الانحصار، وهي: الأنّي؛ أطوي؛ حسّي. ويمكن أن يلحق بهما سمة «الصامت» الذي يعني معناه وقوع شيء في ضمير النفس غير معلَن بين النّاس. فالمعنى الكامن في هذه السمة معنى

منحصر، ممّا يجعل العناصر اللسانيّة الأربعة ذاتَ عَلاقة متشاكلة على سبيل الانحصار.

وأمّا قوله: «ضحيّة الألم» فإنّه يشتمل على معاني الألم الذي يصعب إخفاؤه عن النّاس، فالمتألّم يصرخ ويشكو، فالمعنى فيه منتشر. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في قوله: «على المواجع»، إذ المَواجع هي البُقَع التي تكون عُرْضة للوجَع. والوجع قد يكون أشدُّ من الألم، ولكنّه لا يبتعد عنه، ولذلك قد يستحيل على ذي الوجع أن يُخفيَه عن النّاس، فهو شأن منتشر. فالمعنيان معاً، إذن، منتشران، فهما متشاكلان من حيث منظور هذا التحليل.

المستوى الثالث

جماليّة الإيقاع

سبق لنا في غير هذا المقام أن تناولنا بشيء من التحليل مكانة الإيقاع في مظاهر الطّبيعة من حيث هي، ثمّ مكانته في الشعر إذ كان النقد التقليديّ يجعله أحد أسُسه الفنّيّة التي عليها يقوم. ولم يزل النّاس يتعلّقون بهذا المكوّن الجماليّ في اللّغة الشعريّة التي هي غِناء دون موسيقى، ولحْنٌ ولو عدمَ الأدوات. إنّ «الإيقاع خاصيّة الشعر الأولى، فما ذا كان الشعر يكون لوما الإيقاعُ الذي يجعل منه خطاباً مشتملاً على خصائصَ صوتيّة تميّزه عن النّثر (وذلك بحكم التقسيم التقليدي لهذين الجنسين الأدبيّين على الأقلّ)؟ وعلى أننا لا نريد أن ننزلق إلى فخّ النزعة التقليديّة التي كانت لاتزال تُعْنت نفسها أشقّ الإعنات من أجل وضْع حدود وحواجزَ بين الشعر والنثر؛ فليست تلك النظريّة، في رأينا، إلاّ خرافةً من خرافات أمّ عمرو! إنّ التقليديّين كانوا لا يكادون يميّزون بين نثر ونثر، كما لم يكونوا يكادون يميزون بين شعر وشعر آخر. فكان كلّ كلام يشتمل على وزن عروضيّ يَعُدّونه شعراً؛ كما كان كلّ كلام مرسَلٍ على سجيّته، دون وزن، يَعُدّونه نثراً! ولكنّ هذه التّفاريقَ المدرسيّة

الصّارمة والسّاذَجة معاً، لم تكن كافية، في الحقيقة، لتمييز خطاب أدبيّ، من خطاب أدبيّ آخر.

ثمّ بأيّ حقّ، أم بأيّة حجّة، نميز بين إبداع وإبداع آخر ينبعان معاً من ينبوع واحد هو العطاء اللّغويّ للخيال، ويتطلّعان معاً إلى تحقيق غاية واحدة هي التّأثير في النّفس بجميل الإمتاع؟

فكأيّن من شعر ليس فيه من الشعريّة غير الأصوات الجوفاء التي تماثل الطّبول، والإيقاعات الرّاقصة التي تماثل الأُطُر الفارغة! ثمّ كأيٍّ من نثر استطاع أن يتعالى عن نثريّته، ويضرب في الشعريّة بقدر كبير، أي أنه يتطلّع إلى تحقيق أدبيّة رفيعة تجعله يمتاز عن النثر الركيك، ويتعلّق بالشعر الجميل.

وإذاً، فالسؤال الذي يجب أن نُلقيه قبل أن نحلّل أيّ نصّ أدبيّ، أو أثناء قراءتنا له: هل في هذا النصّ الأدبيّ أدبيّة، أو خالٍ منها (على الرغم من صعوبة الاتّفاق على طبيعة هذا «الأدبيّة» نفسها)؟ وفي ضوء طبيعة الجواب تتحدّد الهويّة. إنّ الإيقاع وحده لا يكفي لأنْ يكون مقياساً نميز به الشعر من النثر، أو النثر من الشعر -أو قل بتعبير أوضح: نميز به الأدب من غير الأدب. ثمّ إنّ انعدام الإيقاع، أو قلّته في نصٍّ من النصوص الشعريّة، لا ينبغي له أن ينفيَ عنه أدبيّته إذا توافرت له أشراطٌ أُخَرُ كجمال الصورة، وكثافة الدلالة، ورحابة الخيال، وأصالة الابتكار في النسج والأفكار، ودفء الوجدان لدى التعامل مع القضيّة المطروحة، وحسن توظيف اللّغة، إلى خصائصَ أخرى كثيرة تلازم كلّ نصّ أدبيّ محضِ الأدبيّة الرّفيعة»[9].

وعلى أنّ حازماً القرطاجنّي كان لا يزال يزعم أنّ العرب، انطلاقاً من بعض ما كان قرّره ابن سيناء في كتاب «الشفاء»، جعلت إيقاعاتٍ عروضيّة معيّنة، لأغراض موضوعيّة معيّنة؛ إذ جعلتْ، كما يُفهم ذلك من مفهوم كلامه لا من منطوقه على كلّ حال، للغزل بحراً، وللهجاء بحراً، وللرثاء بحراً، وهلمّ جرّاً، قائلاً: «لمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يُقصد الجدّ والرصانة، وما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم،

وما يقصد به الصّغار والتحقير، وجَبَ أن تحاكَى تلك المقاصدُ بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزليّاً أو استخفافيّاً، وقصد تحقير شيءٍ أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطّائشة القليلة البهاء. وكذلك في كلّ مقصد»[10].

وإنّما جئنا بكلّ هذه الفقرة من كلام حازم لنبيّن كيف كان الرجل مقتنعاً بأنّ كلّ ميزان عروضيّ لا يليق إلاّ بغرض معيّن من الشعر. غير أنّ الشيخ لم يبيّن تبياناً دقيقاً ماذا كان يقصد بالأوزان الفخمة البهيّة، فهل كان ذلك البهاءُ وقْفاً على مثل بحر الطّويل، أو يجاوزه إلى سَوائه... فكأنّ البحر الذي يستوعب قسوة الهجاء، لا يستوعب صدق الرثاء... وكأنّ البحر الذي يستوعب جمال الغزل، لا يستطيع أن يستوعب جمال الوصف... والحقّ أنّ ذلك ليس قاعدة عامّة، ولومَا أنّ هذا المكان هو من الضيق بحيث لا يتّسع لمناقشة هذه المسألة لناقشناها، لتِبيان عدم صحّتها، وافتقارها إلى الدّقّة، انطلاقاً من النماذج الشعريّة العربيّة الشهيرة عبر القرون الطويلة الماضية...

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

فماذا كان شأن جماليّة الإيقاع في هذه الرباعيّة الشّحاتيّة؟ إنّ هذا الإطار الإيقاعيّ (المديد) الذي جُعِل ميقعةً لعرْض القضيّة الشعريّة اخْتيِرَ ليتلاءمَ مع تقطّع الأمل، وتفاقُص التخوّف، وفرْط الرغبة المختنقة بالصدور والنفور؛ ففي كلّ تقطّع للصوت الذي تفرضه طبيعة هذا الإيقاع العروضيّ، هو تقطّع للأمل، وفي كُلّ تعلُّق لدفْق الخطاب في وسط البيتِ، هو بمثابة حبْس للأنفاس، ودليل على الاسْتيئناس. ولقد نعلم أنّ حمزة شحاتة ظلّ يحرص على كتابة الشعْر العموديّ أكثر من شعر التفعيلة، بَلْهَ «قصيدة النثر»، (وهو الإطلاق الذي يطلقه عليها أصحابها استخذاءً!). وتأسيساً على هذا الوضع، فإنّ الإيقاع في قصائده بعامّة، وفي قصيدة «لِمَ أهواك؟» بخاصّة

(وهي المطروحة هنا لبعض هذا التحليل)، يتبوّأ منزلة مكينة بحيث يُحسّ القارئُ أنّ الشاعر كان يوظّف الإيقاع ليأسرَ به متلقّيه أَسْراً، ويسحره سِحْراً.

ونحن سنُعْنِت النّفْس من أجل البرهنة، إن كانت البرهنة مما يجوز في تقرير المسائل في العلوم الإنسانيّة، على بعض مواطن الجمال الإيقاعيّ في هذه الرباعيّة.

– 1 –

يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفِتْــنة يا غالِبي على أمْرِ نفْسي

ولعلّ أوّل الإيقاع، في البيت الأوّل من هذه الرباعيّة، يمثّلُ في هذه الأداة المتكرّرة ثلاثَ مرّات في البيت، وهي التي ينادَى بها، بناء على تقريرات النحو، الموضوعُ البعيدُ:

يا حبيبي؛ يا مُلتقَى السِّحر؛ يا غالبي.

لكنّ نسْج البيت لا يجتزئ بتكرار هذه الأداة التي أصبحت تكوّن، فعلاً، إيقاعاً داخليّاً بتواتُرها متتابعةً متعاقبة، بل نجد التركيب الإيقاعيّ يلتزم صوتاً خافتاً خفيضاً ينهض على التماس السّمات اللّفظيّة المنتهية بكسرٍ من أجل الحدّ من غُلَواء النداء، وارتفاع الصوت، وامتداد الأمل:

حبيبِي؛ السِّحْرِ؛ والفتنةِ؛ غالِبِي؛ أمرِ؛ نفْسِي.

حقّاً، إنّ الإيقاع الخارجيّ يقوم على تكرار جرس السّين الذي هو من الحروف التي تُفرز الصّفير، ولا سيّما حين يتردّد ويتكرّر:

نفسِي؛ وكَسِ؛ نفسِي؛ حِسِّي.

غير أنّ التركيب الإيقاعيّ لا يريد، هنا، أن يجتزئ بالإيقاع الخارجيّ وحدَه، بل يسعى إلى نقْل الإيقاع الشعريّ نحو داخل البيتِ نفسه، لتوظيفه في تأنيق الخطاب الشعريّ وجعْله يمثُلُ كالأنغام العِذاب، والألحان الرِّطَاب. وذلك ما كان.

وإنّا نعتقد أنّ الجنوح بالصوت نحو الخفْض والغضّ، في هذا البيت، لهو دليل على أنّ الشخصيّة الشعريّة كانت في وضْع حزين حملَها على أن لا ترفَع عقيرتَها بالفتح الذي يظاهر الحنجرة على مدّ الصوت والتعبير به عن مَواجعها. ولأنّها كانت أعجزَ من أن تأتيَ ذلك بما كانت تحتمل من همّ دفين، فقد انخفضتْ بصوتها نحو الأسافل حتّى كانت هذه الأصوات المنخفضة تكاد تساوي الصّمت والوجوم. فالنّداء هنا ظاهرُه الطّلب بالصّوت والرغبة معاً، ولكنّ باطنه العجز والاختناق.

– 2 –

لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْس؟

البيت الثاني في الرباعيّة لا تتفاقص فيه الإيقاعات الدّاخليّة كما رأينا بعض ذلك حين عرَضنا لصنوه الأوّل، ولعلّ الذي حال دون ذلك وجود هذه الجملة المعترضة، التي جيءَ بها فيه للاحتراز (ولا أسومك لَوْماً)، وهي الجملة التي كان يمكن أن تكون بعد استكمال جواب النداء: «لِمَ قسمتي في هواك؟»، لولا الخشية من اضطراب الميزان العروضيّ، فوقع تقديم هذه الجملة المعترضة قبل وقوع جواب الاستفهام اضطراراً. وأيّاً ما يكن الشّأنُ، فإنّ هذه الجملة المعترَضة هي التي قطعتْ نفَسَ الإيقاع فأضعفتْ من شأنه في البيت، وذلك على الرغم من أنّها، في الوقتِ نفسِه، منحت البيتَ دلالة قويّة. ويكاد الإيقاع الداخليّ يتحفّز في قوله:

قسمتي في هواك: قسمة وكْس

لحصول هذا التكرار للفظ «قسمة» مرتين اثنتين.

ولعلّ أهمّ ما يثار من ملاحظة عن سيرة الإيقاع في لغة هذا البيت، من بعد ذلك، أنّ عنصراً واحداً من داخله، يتآلف مع خارجه فيتواقعان على نحو ما، وهو: «قِسْمتي»، ليتآلف مع قوله: «وكْس».

ولكنّ لا شيءَ يُذكَر من مكوّناته بعد ذلك.

- 3 -

أَلأَنّـي آثـرتُ فـي حبّـك القـا هِرِ عِزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!

يتكوّن الإيقاع الدّاخليّ من مجموعة من العناصر اللّفظيّة التي تنتهي بنهايات متماثلة أو متشابهة في هذا البيت الثالث، منها: ألأنّي؛ فِي؛ القاهرِ؛ عِزّي؛ نفسِي.

ولا نقول في تعليل تواتُر الأصوات المخفوضة إلاّ ما كنّا قلناه في تحليل إيقاع البيت الأوّل من هذه الرباعيّة؛ أيّ أنّ الشخصيّة الشعريّة كانت مقهورةً مأزومةً، فلم تكن قادرةً على أن ترفَعَ صوتها عالياً، لأنّ رسيس الهوى كان شفّ جسمَها وأمَضَّه، فلم تستطع أثناء ذلك أن تأتيَ شيئاً. فجاء خطابها للموضوع ضعيف الصّوت لضعف الحال، وحيرة السؤال.

غير أنّ العنصريْن اللسانيّيْن الدّاخليّيْن اللذيْن يكوّنان أقوى إيقاع في تركيبة هذا البيت، هما قوله: الأنّي، ثم «عزّي». فإن تجاوزْنا في اعتبار الإيقاع الدّاخليّ أضفنْا إليهما عنصر «في»؛ ممّا يجعل الكلامَ مؤلّفاً، حينئذ، وذلك إذا عوّمنا الخارج في الدّاخل، من أربعة عناصرَ إيقاعيّة متماثلة في المكوّنات الصوتيّة لإيقاع هذا البيت هي:

ألأنّي؛ فِي؛ عِزّي؛ نفسِي (أي بالاجتزاء بالفونيم الأخير من كلّ مُونيم: نِي؛ فِي؛ زِي؛ سِي).

- 4 -

أم لأنّـي ضحيّةُ الألَـمِ الصـا متِ أطوي على المَواجع حِسّي؟

ولايزال الإيقاع ماضياً على نحو سنّه منذ البيتِ الأوّل في هذه الرباعيّة، إذ تتكوّن جماليّته من نهايات مخفوضة تجعل من الصوت الشاكي لا يستطيع أن يرتفعَ فيختنق، ولا أن يجهرَ فيخفت. ذلك بأنّ المشتكي لا يستطيع رفْع صوته إذا كان المشتكَى إليه ملزِماً إيّاه أذناً صمّاءَ، وعيناً عمياءَ، فيجتزئ

بترديد الأنين في نفسه، وترجيع بنات الهمّ في وجدانه. وهو إنّما يأتي ذلك إمّا لأنّ الحبيب أزمع على أن لا يسمع منه شيئاً فلا يُتعب نفسه برفع عقيرته في مخاطبته؛ وإمّا لأنّه لا يريد أن يتشفّى فيه الشّامتون فيتجلّد على ما ألمّ عليه؛ وإمّا لأنّه لكثرة ما كابده في هواهُ أمسى هزيل الجسم، خافت الصوت، فلم يعد قادراً على رفع صوته وإسماعه بالمنفوان المطلوب.

والعناصر التي تكوّن الإيقاع الدّاخليّ في هذا البيت هي:

الأنّي؛ الألمِ؛ الصامتِ؛ أطوي؛ المواجعِ؛ نفسي.

غير أنّ التماثل الإيقاعيّ القويّ يمثُل في العناصر الإيقاعيّة الآتية:

لأنّي؛ أطوي؛ نفْسي.

وتظلّ العناصر الأُخَرُ مكمّلةً للعناصر الإيقاعيّة المركزيّة الثلاثة.

وركْحاً على هذه التحليلات السابقة، فإنّ الظاهرة الإيقاعيّة المتحكّمةُ في هذه الرباعيّة تقوم على خفْضِ الصوت الذي تمثّله اللّغة المخفوضة الأواخرِ، كما يبدو ذلك من هذا التركيب الذي نسوقه بعد التحليل:

حبيبي؛ غالي؛ نفسي؛ قسمتي؛ وكّس؛ الأنّي؛ عزّي؛ نفسي؛

لأنّي؛ أطوي؛ حسّي.

وننهي هذا التحليل بتقديم ملاحظة قد تكون ذات أهميّة هنا، وهي أنّ الشخصيّة الشعريّة كانت تلتجئُ إلى اصطناع ياء الاحتياز، أو ياء المتكلّم، لتمحيض الهوى لها فيكون وقْفاً عليها، خالصاً لها وحدَها، لا يشاركها فيه مشارك، ولا يطمع فيه طامع.

المستوى الرابع

التحليل التصويريّ

ليس ضرورةً أن تكون الصورة تشبيهاً أو استعارة أو كناية أو نحو ذلك

من النّسوج البلاغيّة؛ فقد يكون الكلام تصويريّاً دون أن يكون بعض ما ذكرْنا، أو مفتقراً إليه. هذا شأن.

وأمّا الشأن الآخر فإنّ النُّقّاد لم يزالوا يتوقّفون لدى الصور الجميلة التي تقعُ للشعراء فتميّز بعضَهم عن بعض يحلّلونها، ويبيّنون ما فيها من جدّة وابتكار، وما فيها من عبقريّة الرسْم والتصوير. فقديماً لحن الجاحظ إلى أنّ عنترة أبدع في تصويره للذباب وهو يتطاير في حديقة من الحدائق في بيتيه المعروفين[11]، فقضى بأنّه يستحيل على مَن يأتي بعده أن يوفَّقَ إلى رسْم تلك الصورة العجيبة للذباب، حتّى إنّه قضى بأنّ امرأ القيس لو عرض لهذا المعنى لافتضح أمرُه أمام عنترة[12]!

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في تصوير طول اللّيل في بيتَي امرئ القيس الشهيرين في معلّقته. والأمثلة في ذلك كثيرة.

وأيّ شعر لا يشتمل على صور فنّيّة جميلة، ومبتكرة، لا يكون له من الشعريّة إلاّ الميزان العروضيّ إن كان عموديّاً، ولا يكون له إلاّ الابتذال والسّوقيّة إن كان تفعيليّاً. فالصورة الفنّيّة هي أحَدُ مكوّنات الشعريّة البديعة، في أيّ شعر في العالم. من أجل ذلك جئنا نعقد هذا المستوى من المُدارسة لشعر شحاتة، وللرباعيّة الأولى من قصيدة «لِمَ أهواكِ»، أساساً، لنتابعَ ما قد يكون فيها من بعض هذا التصوير، ثمّ لننظُرَ أيّ شيءٍ صوّرَ، وإلى أيّ غرضٍ رمى؟

- 1 -

يا حبيبي، يا ملتقَى السِّحْرِ والفِتْـنَةِ يا غالبي على أمْرِ نفْـسي

يمكن أن نتوقّف لدى صورتين فنّيَّتين اثنتين في هذا البيت، أُولاَهما تلك الماثلة في قوله: «مُلتقَى السِّحر». إنّ السِّحْر هو شبكة من القيم الجماليّة التي توفُّرُ في شخص من الأشخاص، غالباً ما يكون امرأةً حسناءَ، فيفتدي حُسْنَه حديث العشّاق، ومَن لهم وطَرٌ في النساء. فأن يفتدي العشيق الحبيب

ملتقىً لكلّ القيم الجماليّة الساحرة الفاتنة فليس يعني ذلك إلاّ مثُول صورة امرأة فاتنة بابتسامتها، ساحرةٍ بقدّها ودلالها، آسرةٍ بتزَهْيُنِها وتبختُرِها، مَن شاهدها أحرقه جمالُها، ومَن سمِعَ بها أُعجبَ بما آل إليه أمرها؛ فهي فاتنة للقلوب، وهي خالبة للألباب. ومن عجب أنّ مثل هذه المرأة الجميلة تقتل وهي بريئة، وتملكُ وقد تكون أَمَة، وتفتن وهي لا تدري أنّها مصدر فتنة!

إنّ ذلك ما نقرؤه في صورة معنى قوله: «ملتقَى السِّحر».

وأخراهما: «يا غالبي على أمر نفسي». فالصورة الفنّيّة تمثُل هنا في شخص -عاشق- أراد أن يظهرَ بمظهر القويّ الإرادةِ، الراسخ العزيمةِ، أمام عشيقه فلم يُفلح فيما همّ به من أمره، فبدا ضعيفاً أمام حبيبه، بل أمام النّاس جميعاً؛ فإذا هو شخصٌ مغلوب على أمره، فلا هو يستطيع أن يتحكّم في شأن نفسه، ولا هو يستطيع أن يعدل عن التّعلّق الشديد بهذا الحبيب. ولم يأتِ الضعف، في هذه الصورة الفنّيّة، إلى هذا العاشق من رخاوةٍ في شخصيّته، ولكنْ جاء إليه من صِدْق حبّه. فإخلاصه في الحبّ هو الذي أحال حاله من قوة إلى ضعف، ومن غالب إلى مغلوب.

– 2 –

لِمَ كانتْ، ولا أسومك لوماً، قِسمتي في هواكَ: قسمةَ وَكْسِ؟

يصوِّر هذا البيتُ الخيبةَ في الحبّ، والفشل في الهوى. وتبدو الصورة الفنّيّة ممثَّلةً لحالتين اثنتين متناقضتين فيه: أمّا طرَفُها الأوّل فهو شخص يحبّ بحنان وتفان وإخلاص، وأما طرَفها الآخَر فشخص يرفض هذا الحبّ ويأباه، أو يتجاهله ويتحاشاه. وتمثّل هذه الحالة في سيرة هذا العشق الخائب، والحبّ الخاسر، ما يمكن أن يكون ورَد في مَضْرِبِ المثل العربيّ القديم: «أخسَرُ من صفقةِ أبي غُبْشانَ»(13)!

إنّ الصورة الفنّيّة تمثُلُ هنا وشخصٌ يتساءل حائراً خائباً، مستنكراً مُستَعْجِباً: ما بالُ قسمتي في هواك، قسمة خاسرة، فأنا مغبون فيها؛ لأنّي أنا

العاشق الذي يمنحك الحبّ وهو قيمة عظيمة، وأنت لا تَجزيني إلاّ حرماناً وهو عقوق ونُكران!

- 3 -

الأنّي آثرتُ في حبّك القا هِرِ عزّي، ذهبْتَ تطلب نفسي؟!

وتصادفنا الصورة نفسُها التي صادفتْنا في البيت الثاني من هذه الرباعيّة، فليس يوجد إلاّ حالتان متناقضتان متباعدتان: إحداهما تمثّلُ في مُطْلَق الحبّ والانبهار، وإحداهما الأخرى تتجسّد في مطلق الصُّدود والحرمان. ذلك بأنّ هذه الصورة تمثّل طرَفَين اثنين: أحدهما حبيبٌ يتعاطَى الضّعف في سيرة العشق فيتذلّل ويستخذي، على أمل نيْل الوطَر، واشْتِيَار الوصال؛ في حين أنّ أحدهما الآخر جُهَادَاهُ القسوةُ والإذلال، بل قصاراه الذّهابُ إلى حدّ إحراقه في حبّه، وإفنائه فيه حتّى تفيضَ نفسُه!

- 4 -

أم لأنّي ضحيّةُ الألَم الصا مت أطوي على المَواجع حِسّي؟

تنطوي الصّورة الفنّيّة هنا فلا تشطر إلى طرَفين اثنين، كما كنّا رأينا في البيتين السابقين من الرباعيّة، ذلك بأنّها، هنا، تتمحّض للشخصيّة الشعريّة فلا تخاطب موضوعها، ولا تحفل بحبيبها بعد النُّفور والصُّدود، فهي تبدو حزينة واجمة، وهي تبدو معذّبة محطّمة، تتساءل مع نفسها، في صميم نفسها: ألأنّها ضحيّةُ الألم الصامت، والحرمان الواقع: تعمِد إلى طَيِّ حِسّها على المَواجع، وكتْمان وَجْدها عند المواقف؟ وإذن، أفتأتي ذلك أم لا تأتيه؟ أي أتكتم ذلك البركانَ الهائج من العواطف التي لا تزال تجيش في صدرها، وتقمَع ذُبَالَ الوجْدانَ الذي لا يبرح يلْتَعِجُ في صدرها، فتحرق نفسَها تضحيةً وقرباناً؟ أم تعمِد إلى نشْر ذلك بين النّاس، والإباحة به في المجالس، وإذاعته عند الصديق، فتخفّفَ من رسيس التّباريح، وتلطّفَ من غُلواء الوجدان؟

تبدو الصورة الفنيّة، في هذا البيت، ماثلةً في نصفها الأوّل، ولكنْ مسْكُوتاً عنها في نِصفها الآخَر؛ فقراءتُها تظلّ، إذن، مفتوحة.

إثبات نصّ الرباعيّة الثانية من قصيدة: «لِمَ أهواك؟»

1. لِمَ أهواكِ؟ أيُها المُفْعِمُ النفْـ........ ......ـسَ[14] شجوناً، وحَيْرةً، وشَقاءَ

2. الحسْنُ؟ فالحُسنُ في البدرِ والزهـ..... ـرَةِ أنْـدى وقْـعـاً، وأضـفَـى رُواءَ

3. أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العـذ......... .....ـبةُ عنـه، فكـاد أن يـتـــراءَى

4. فالمعاني في الكونِ، ليستْ على الإنْـ.. ـسـانِ وقْـفـاً، إلاّ هـوىً وادّعـاءَ[15]

المستوى الأوّل

مُقارَءَة تداوليّة للرّباعيّة الشعريّة الثانية

– 1 –

لِمَ أهواكِ؟ أيُها المُفْعِمُ النفْـ......... ....ـسَ شجوناً[16]، وحَيْرةً، وشَقاءَ

أيّ سرٍّ فيك حملني على أن أهواك؟

فهلا عرّفتني السّحْرَ الذي فيك فجعلَني لا أتعلّق بكائن آخرَ سواك!

أيكون ذلك كلُّه من أجل أن تُفْعِمَ نفْسي شجَناً وحزَناً، وشقاءً وقلَقاً؟

يا مَن لم تبرحْ تستمتع بتعذيبي، وتُغالي في الصدِّ عنّي: ألَمْ يأْنِ لقلبك أن يحِنّ عليّ تَحْناناً؟

– 2 –

الحسْنُ؟ فالحسنُ في البدرِ والزهـ..... ....ـرَةِ أنْدى وقْعاً، وأضفـى رُواءَ

وإنّي، تالله، لا أُدرك ما ذا كان وراء حبّي إيّاك؟ المجرّد أنّكَ ذو حُسْنٍ فائق؟

فإن كان الأمر مجرّد ذلك، فالحُسْنُ موجود في مظاهرَ أُخَرَ من الطّبيعة...

أم أرأيتَكَ كنتَ أبهى من البدر المنير، في طلعته، وأعبق من شذى الزهر النّضير، في ضَوْعَتِه؟

بل ربما كانت الزهرة أندى منكِ مَمَسّاً، وأفعمَ رُواء...

بل أستغفر اللّه! إنّ هذه المظاهرُ الفاتنة الماثلة في الطّبيعة العذراءِ إلاّ لمحات من طلعتك، ولقطات من عبَقك وابتسامتك...

الآن عرفت!... لماذا أنا لم أزل مُتمادياً في هواك؟ ولِمَ يأبى قلبي أن يتبوّأ فيه سِواك...

– 3 –

أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العـذ......... ...... بةُ عنه، فكاد أن يتـــراءَى

لكنّي أعود إلى سيرتي الأولى فأتساءل: وأنا الولهانُ الحيران!...

ربما كان حبّي إيّاك لمعنىً من المعاني الكبيرة التي لا أدرك كنهها فأظلّ أبداً أتساءلُ ولا ألتمس منك الجواب.

إنّه لَيُخيَّل إليّ أنّي كدت أقعُ على معرفة السرّ...

ربما ما شفَّتْ عنه مفاتنُك العذابُ؟!

ربما ما تراءَى من طلعاتك التي تُفعم ما حَوَالَك جمالاً ورُواءً.

أمن أجل ذلك أهواك، أم لسرّ آخرَ يظلّ خارج الإدراك؟

– 4 –

فالمعاني في الكونِ، ليستْ على الإنْـ ...سـانِ وقْفاً، إلاّ هـوىً وادّعاءَ[17]

وأعود، يا حبيبي، إلى جمالك فأرنو إليه، فألتمس ما يماثله في أبهى مظاهر الطبيعة، وألغاز الكون...

فجمالك في الكون ماثلٌ، وجمالُ الكون فيك قائم: أفتكون أنت الكونَ المُلغزَ أم يكون الكونُ هو أنت؟ معانيه معانيك، وعمقه غابرٌ فيك...

كم حاولت أن أنساك... لأهوى جمال الطبيعة المُتجلّي في محاسن الكون... وكم خادعت النّفس فزعمت لها أنّ الكون هو أيضاً جميل، فلم لا يكون هوايَ إيّاه ضرْباً من السّلُوّ عنك... لكنْ هيهات!

وأستعيد الوعي الحقّ...

وأعود إلى التّعلّق بك... وأُقرّ بحقيقة النّفس، فتالله أنا لا أهوَى إلاّك!

المستوى الثاني

التحليل التشاكليّ

الغايةُ من طرْح الكلام في هذه الرباعيّة هي مُساءلة الحبيب عن علّة حبّه الشديد إيّاه، وذلك على الرغم من أنّ هذا الحبّ يُفعم نفسه شجَناً وحَزَناً، وحَيرة وقلَقاً؟ ألأنّه ذو حُسْن وجمال؟ فالجمال يمثُلُ أيضاً في القمَر وما يُنير، والزّهر وما يعبق. وينتهي إلى أنّ معاني الأشياء في الكون ليستْ وقفاً على الإنسان وحده، بل هي مشتركة بينه وبين كلّ مظاهر الطّبيعة الجميلة.

– 1 –

لِمَ أهواك؟ أيُّها المُفْعِمُ النفْـ.......... ....ـسِ شجوناً، وحَيْرةً، وشَقاءَ

يحقّق الكلام هنا غرَضين اثنين لا ثالثَ لهما، وهما مكرّران، بالقياس إلى ما سبق من أبيات الرباعيّة الأولى، على كلّ حال:

أوّلُهما، استمرار الشخصيّة الشعريّة في مُساءلتها المحيّرة عن العلّة التي حملتْها على أن تحبّ مَن لَم يبادلْها حبّاً بحبّ مثله.

وآخرُهما، مناداة الشخصيّة الشعريّة موضوعَها، بعد المساءلة التي تبدو كأنّها غاضبة شديدةُ الغضب، بأنّه أفعم قلبَها شجْواً وبَثّاً، وحيرةً وهمّاً.

وعلى أنّ العَلاقة الجماليّة في نسْج الكلام هي إنشائيّة لأنّ البيتَ اجتمع فيه أداتان اثنتان من أدواتها: الاستفهامُ والنّداء.

ونتوقّف الآن لدى أهمّ السّمات اللّفظيّة المفاتيح لنحلّلَها تحليلاً تشاكليّاً. ومن ذلك:

- لِمَ أهواك؟

إثارة السؤال الذي تمثّله أداته: «لِمَ» يحمل إعلاناً جهاراً بأنّه يحبّ؛ ذلك بأنّ أيّ سؤال حين يُلقَى، إنّما يلقى، في أغلب الأطوار، على مسؤول، أو على أناس يسمعونه ولو لم يكونوا غيرَ معنيّين بالإجابة عنه. والذي يسائل نفسَه إمّا أن يكون صَبّاً ولهانَ، وإنّما أن يكون معتوهاً حيران. وإذن، فالغايةُ من إثارة هذه الأسئلة المتعاقبة في هاتين الرباعيّتين هي نشْر الخبر الرّهيب، وإعلان النّبأ العقيم: سمِعَ مَن سمِع، وصَمّ مَن صَمّ.

أمّا سمة الهوى (أهواك) فهي لا تقلّ بَوْحاً ونشْراً للعاطفة الجيّاشة في نفس الشخصيّة الشعريّة وقلبها ووجدانها جميعاً. فإن لم يظهر هذا الحبّ ببَوح الكلام، ظهر وانتشر ببوْح الدموع وتباريح الآلام، فهو في الحالين منتشر.

ويعني ذلك أنّ العلاقة بين هاتين السّمتين اللّفظيّتين هي علاقة تشاكليّة يتلاءم فيها معنى الأوّل مع الآخر.

أيّها المُفْعِمُ النّفسَ شُجوناً وحيرة وشقاءَ

سبق للنّصّ أن اصطنع في النداء أداةَ «يا»، وكأنّ الشخصيّة الشعريّة كانت هناك تشعر بالبعد عن الحبيب المعرض، فاصطنعتْ تلك النداءات وكرّرتْها من أجل التّأثير فيه، والاقتراب منه، ولكنّه لم يسمَعْ لها صوتاً، ولم يُحْسِسْ لها وجوداً؛ بل ألزمَها أذناً صمّاءَ؛ فلم يسعْها إلاّ أن تعمد إلى ضرْب آخر من النداء غير المباشر (استعملتْ صلة النّداء)، هنا في هذا البيت، وهو

«أيّ»: إمّا تخوّفاً من التمادي في عدم الاستجابة إليها، ولا الاستماع لندائها؛ وإمّا تلطُّفاً وتزلُّفاً منها عسى أن يحنّ لها فيعطف عليها. ولم تستعمل الشخصيّة الشعريّة في خطابها للحبيب أداةَ النّداء الدالّة على المنادَى البعيد (يا أيّها) للعلّتين السابقتَيِ الذكْر. والحقّ أنّ أيّ نداءٍ من هذا النوع (يكتب كلاماً على القرطاس، ولا يكون نداء في واقع الحال) هو «مُمَاثِلٌ» (أو إقونة، بالترطين الأجنبيّ)؛ ذلك بأنّ قول الشخصيّة الشعريّة: «أيّها» إنّما يحلّ محلّ النّداء الحقيقيّ الذي كان يمكن أن يقعَ لو خاطبتِ الحبيبَ خطاباً مُشافهاً له ومُشاخِصاً: فَاهُ إلى فيها! ففي هذا الكلام، إذن، إقونةٌ جميلةٌ.

أيّاً ما يكن الشأن، فإنّ معنى المنادَى هنا، وهو الحبيب الذي أفْعَم نفس الشخصيّة الشعريّة شجْواً وحيرة، هو معنىً منتشر، لأنّ الذي ينادي لا بدّ له من أن يرفعَ عقيرتَه، وأن يمدّ بندائه صوته، حتّى يسمعَه مَن ينادي عليه، فإن لم يسمعْه يكون قد أعذر إليه فلا تثريبَ عليه. وإذن، فالمعاني تركض، هنا، كلّها في دائرة الانتشار:

أيّها؛ المُفعم النّفس؛ شجونا؛ حيرة؛ شقاء؛

كلّ أولئك عناصرُ لسانيّةٌ مُوقَرَة بالمعاني الانتشاريّة، فالكلام في هذا البيت تحكمه العلاقة التشاكليّة أساساً. ذلك بأنّ الذي يُفعِم ينهض بحركة تمثّل المَلْء والشَّحْن، فالمعنى منتشر. وأمّا «النّفس» إذا روعِيتْ بمعنى الروح فإنّ معناها يمثّل في قراءتين اثنتين: الأولى، تكون النفس بالمعنى المنحصر على أساس أنّها الحياة الخفيّة التي تدبّ في الجسم فتُحسّ ولا تبدو، فالنّفس تغتدي مساويةً للحياة أو الروح. وهذه الحياة على ظهور أماراتها في حركة الجسم وإدراك العقل وطفوح الوجدان إلاّ أنّ معانيها تظلّ، مع ذلك، خفيّة. في حين أنّا إذا قرأناها على أساس ما يبدو من أمارات الحياة على سطح الجسم واضطرابه وبطشه، يغتدي المعنى منتشراً. وكلّ قراءةٍ لها وَجاهتُها.

وإذا جئنا إلى قوله: «شجوناً، وحيرةً، وشقاءً»، فإنّ الكلام يغتدي

متشاكلاً بحكم ما في معاني هذه السّمات اللّفظيّة من معان انتشاريّة. وعلى أنّه لا بدّ من الإيماءة إلى أنّ قوله: «شجوناً» يحمل معانيَ انتشاريّة كثيرة، فكأنّ هذا الشّجن الذي يمثُل منتشراً على صفحة الوجه، وعلى حيث اللّسان، وعلى شعوب النّظر: يتكرّر ويتكرّر، حتّى ليس لتكراره انتهاء، لأنّه واردٌ في صورة الجمع، لا في صورة الإفراد. ولا ينبغي أن نقرأ معانيَ الألفاظِ على سبيل الاعتباط، فكلّ سمة، في الفنّ والشعر، هي ذاتُ دلالة سيمائيّة بذاتها.

– 2 –

الحسْن؟ فالحُسنُ في البدرِ والزهـ... ......ـرةِ أندى وقْعاً، وأضفى رُواءَ

تمضي الشخصيّة الشعريّة، في هذا البيت الثاني، من الرباعيّة الثانية، من قصيدة «لِمَ أهواك؟» للشاعر حمزة شحاتة في مساءلتها الحائرة للحبيب المعارض، وكيف هويَهُ بكلّ هذه العاطفة المتأجّجة حتى ملأ عليه حياته ووجوده. ويحقّق الكلام في هذا البيت ما كان حقّق صنوُه السابق بحيث يقع التساؤلُ في أوّله، والتقرير في آخره. فالأوّل ينهض على أسلوب إنشائيّ بإثارته السؤالَ الذي تجيب عنه الشخصيّة الشعريّة في لغة كأنّها غاضبة من الحبيب؛ ذلك بأنّ علّة هواهَا إيّاه إذا كان مصدرها مجرّد الحُسن، فهذا الحسن لا تَعْدَمُهُ مظاهر الطبيعة الجميلة كالبدر والزهر، بل ربما يكون فيها أنضرَ رُواءً، وأجمل مَرْآةً.

وبحكم ورود الاستفهام في أوّل هذا البيتِ فإنّه يتشاكل مع ما سبقه الذي يطرح في أوّله السؤال أيضاً. كما أنّ المعنى في هذا السؤال (الحسْن؟) لا يعدم انتشاراً، لِما كنّا بينا في الفقرة السابقة لدى تحليلنا البيت الأوّل من هذه الرباعيّة.

ونلاحظ أنّ الانتشار هو الذي يتحكّم في معاني عامّة السمات اللّفظيّة التي تكوّن نسّج هذا البيت، فالحُسن لا يخفَى، لأنّه الجمال الفائق، والفتنة

الأسرة؛ فالمعنى في هذه السمة منتشر لا منحصر، ممّا يجعله متشاكلاً مع ما سبقه في الجملة الاستفهاميّة المنتشرة المعنَى. في حين أنّ البدر ليس كمثله شيءٌ في الانتشار، فهو الذي ينير الكون بنوره الوديع، فيحيل الأرض من ظلامها الدامس إلى نصف نهار من التنوير. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في سمة «الزهرة» التي هي منتشرة بمعنيين اثنين: من حيث هي جسم ينتشر في الفضاء فيتّخذ له موقعاً فيه، فهي حيّز حيّ، إذن، منتشر. ثمّ من حيث هي عِطْرٌ يعبَق فينتشر شذاهُ فيما يجاوره من فضاء. فهذه السمات المفاتيحُ كلّها منتشرُ المعاني، ويعني ذلك أنّها تتشاكل فيما بينها من حيث هذه العلاقة.

وأمّا السّمات التي تأتي بعد ما ذكرْنا (أندى وقْعاً، وأضفى رُواء) فهنّ لسنَ إلاّ مُبيِّنات للسّمات المفاتيح، إذ يمكن أن تتعلّق نُدُوّة الوقع بأيٍّ من السمات الثلاث: (الحسن، والبدر، والزهر). كما لا يمتنع على قوله: «وأضفى رُواء» أن يتعلّق بأيّهنّ، وإن كان يجنح بمعناه إلى الزّهر خاصّة.

– 3 –

أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العذ ....بةُ عنه، فكاد أن يتـــراءَى

وهذا البيتُ يتألّفُ، هو أيضاً، من فكرتين اثنتين ظاهراً، ومن فكرة واحدةٍ حقيقةً؛ إذْ بعد جواب السؤال الذي هو استمرارٌ، في الحقيقة، لسلسلة التساؤلات السابقة عن علّة حبّ الشخصيّة الشعريّة للموضوع، وهو الماثل في «أمْ لمعنىً؟» يتمحّض الخطابُ بعده لوصْف مفاتن الحبيب الساحرة.

وبعد أن ألفينا الشخصيّة الشعريّة تخاطب الحبيب كالـمُنْحيَة عليه باللّوائم، ها هي ذي، ولأوّل مرّة، تعرض لجماله الفاتن فتصف وجهاً من وجوهه، وأيّ وصف؟ إنّه تعرُّضٌ لمفاتن الجسم: «شفّتْ مفاتنُك العذبة عنه». وإذن، فقد كانت وراء علّة الهوى الذي تحمله الشخصيّة الشعريّة للحبيب هي هذا المعنى العبقريّ الذي شفتّ عنه مفاتنُه، وانكشفتْ فيه ملامحه، فإذا هو يكاد يبدو، ولم يشفعْ له أن كان مستوراً بالحجاب!

وإذا جئنا نحلّل معانيَ اللّغة الشعريّة في هذا البيت من الوجهة التشاكليّة ألفينا قوله: «لمعنىً» مشتملاً على معنى انحصاريّ، لأنّ المعنى يدقّ في دلالة الألفاظ، ودلالة الجمال معاً. بيد أنّ المعنى هنا يأتي بمعنى الجمال الفتّان، فيستحيل من منحصر إلى منتشر. في حين أنّ الشُّفُوف (شفّ) هو تَرائي الشيء من خلال شيء آخر، فهو يعني الظهور الكامل للشيء، ولكن من خلال غيره لا من خلال نفسه؛ فالمعنى في سِمَة الشُّفُوف معنىً منتشرٌ أيضاً مما يجعله متشاكلاً مع ما سبقه. ففي حين أنّ المَفاتن لا تكون مفاتنَ في التمثّل والتخيّل فقط، ولكنّها تكون كذلك حين تبدو وتتكشّف، فهي مكمّلة للشُّفُوف، بل قائمة به، وماثلة فيه، فالمعنى فيها منتشر أيضاً.

وإذا كان البيت احترز باصطناع فعْل المقاربة لمفاتن الجسم (كاد) فلعلّ ذلك كان من باب الرّغبة في التّخلّق بالآداب الإسلاميّة التي تحرّم إظهارَ المفاتن الجسديّة إلاّ للزوج. وإلاّ فأنّى للشخصيّة الشعريّة بمعرفة هذه المفاتن التي شفّت عنها لمعنى الجمال الآسر، لو لم تتمثّل ملامحَ هذا الجمالِ الجسديّ المدمّر؟

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ التّرائي في معنى اللّغة العربيّة هو وقوع ظهور الشيء من تلقاء نفسه، وهذا الجمال، لحِسْنه وسحره، لم يستطع الحجابُ الساتر سَتْرَه فهام به الشاعر هياماً، وفتَنَهُ فَتْناً. فالمعنى الماثل هنا أيضاً هو معنىً منتشر ممّا يجعل من عامّة السّمات اللّفظيّة التي تكوّن نسْج هذا البيت راكضةً في دلالة العلاقات الانتشاريّة.

– 4 –

فالمعاني في الكون، ليستْ على الإنْـ ....ـسان وقْفاً، إلاّ هوىً وادّعاءَ

تمضي الشخصيّة الشعريّة في الإنحاء باللّوائم على الحبيب عوضاً عن الْتِماس رضاه، أو طلب وصاله، فتقرّر هنا، في هذا البيت استثناءً على سبيل الخبر، وليس على سبيل الإنشاء، كما يقول البلاغيّون، فتتحدّى زاعمةً أنّ

المعاني في الكون ليستْ وقفاً على الإنسان وحدَه، بل هي مشتركة بينه وبين مظاهر الطّبيعة في أروع تجلّياتها. ومن زعم ذلك فمحْضه للإنسان وحدَه، لم يكن زعْمُه ذاكَ إلاّ هوىً وادّعاءً.

والمعاني هي ذات دلالة انحصاريّة لأنّها تتخفّى وراء الدّوالّ، في حين أنّ الكون على شُسُوعه واتّساعه اغتدى صغيراً محدودَ البعد حين حدَّتْ من غُلواء سَعَتِه «في» التي تختصر الكبير في الصغير، وتطوي البعيد في القريب، ولو أنّ هذه السيرة ليست مطلقة؛ فيكون معنى الكلامُ في قوله: «فالمعاني في الكون» منحصراً ممّا يجعله متشاكلاً بحكم ذلك.

في حين أنّ معنى «الإنسان» بحكم ما فيه من حياة، وبحكم ما ينهض به من حركة واضطراب، وبفضل ما يصدر عنه من أصوات وإشارات، هو في غاية الانتشار. لكن قوله: «وقْفاً» يحتمل معنىً منحصراً، مما يجعل علاقة الكلام قائمة على التبايُن فيما سبق لفظ «الإنسان» وفيما لحقه جميعاً.

المستوى الثالث

التحليل الإيقاعيّ

نلاحظ أنّ الإيقاع الخارجيّ، وليس البحر العروضيّ الذي ظلّ هو، هو في الرباعيّاتِ السبْعَ عشْرةَ ولم يتغيّر شيئاً، بالقياس إلى الرباعيّة الثانية تغيّر من صوت السين (ومن صفاته الصوتيّة أنّه مهموسٌ منفتح ذو صفير)، ونتيجة لذلك فإنّ الذي ينشأ عن تَرداده هو الصفير الشديد[18]، إلى صوت الهمز المنبعث من أصل الحنجرة. فكأنّ دلالة الصوت في الرباعيّة الأولى إحداث ضجيج صوتيّ ذي صفير حتّى يُسمعَ أكثر، فتتموقع الرسالة الشعريّة لدى المتلقّي، فيُحِسّها إحساساً، ويتفاعل معها، ويتأثّر بها. كذلك نتمثّل الغاية من توظيف هذه السمة الصوتيّة في الرباعيّة الأولى من قصيدة «لِمَ أهواكِ؟»، ولا اعتباطَ في الفنّ، على كلّ حال.

على حين أنّ صوت الهمز المفتوح (ومن صفاته الصوتيّة أنّه مجهور، وشديد، ومنفتح) كأنّ دلالته تُفْضي إلى التّمكين من رفْع العقيرة إلى أبعدِ مدىً ممكن، فيكون لارتفاعها صوتٌ ممتدٌ يضرب في أرجاء الفضاء فيملؤه رجيعاً وحنيناً، لأنّه ينبعث من أعماق الحنجرة فينفتح به جهاز الصوت، مما يُتيح لهذا الصوت أن يرتفع وينتشر إلى أقصى فضاءٍ ممكن، كما أسلفنا القَالَ.

فكأنّ الوظيفة الصوتيّة لإيقاع الرباعيّة الأولى تمثُلُ في إثارة انتباه الحبيب، ولكنْ على نحو من الحميميّة تظلّ بين المنادِي، والمنادَى عليه، بعد أن كنّا رأينا أنّ النّص عمَد إلى اصطناع النداء وتكراره ثلاثَ مرّاتٍ، ابتغاءَ توظيفه في تبليغ الرّغبة، وإسماع الصوت، وبَثّ الرسالة. في حين أنّ الوظيفة الصوتيّة لإيقاع الرباعيّة الثانية هي إظهار الرغبة في إسماع الصوت مرتجّاً عالياً، لحمْل الموضوع على التسمّع والتّنبّه. ولذلك وقع التعويل على استخدامَ النداء بتوظيف صلة النداء «أيّها المفعمِ...»، فكان ما بعد الصلة بدلاً ليكونَ توكيداً للمنادَى عليه، فكأنّ الحبيب نُودِي مرّتين من هذا المنظور النّحويّ. وقد وقع الانطلاق من المنادى للدّلالة على الحرقة التي أصابت الشخصيّة الشعريّة فهي لا تزال تردّد صوتها وترجّعه وتحنّنه من وجهة، وترفعه وتمدّه وتجهر به بهذه «الأءاتِ» المفتوحة لتساعد الصوتَ على الارتفاع بعد أن تمكّنت الحنجرة من القذْف بهذا الصوت من أعماقها إلى نحو الفضاء المحيط بالصوت الممدود، من وجهة أخرى.

ونلاحظ، على عكس ما كنّا رأينا في الخصائص الصوتيّة المخفوضة المقموعة التي تكوّن إيقاع الرباعيّة الأولى، فإنّ الخصائص الصوتيّة التي يتكوّن منها إيقاع الرباعيّة الثانية هي مرفوعة مفتوحة لا تَخنُق الصوت، ولكنّها تمكّن له في الارتفاع والجهارة والانتشار. هناك دلالة على شدّة الحزن والتحمّل الباطنيّ. وهنا دلالة على شدّة الحزن، وغلواء الخيبة، ولكنّ برفْض الانكسار والتجزّع، والعمْدِ إلى خلْع العِذار، وإسماع الصوت الحيران، والتعبير

عن راهن الحال بأعلى ما يمكن من التّرداد المدوّي في الفضاء. بل هناك دلالة على الرضا بواقع الحال، وهنا دلالة على رفض الأمر الواقع.

من أجل ذلك نجد عامّة السّمات الصوتيّة، في هذه الرباعيّة، تنتهي بأصوات مفتوحة لتدلّ على رغبة الشخصيّة الشعريّة في التخلّص من همّها الدّفين، وحزنها المكين: لِمَ؛ أهواكَ؛ أيُّها؛ النَّفسَ[19]؛ شجوناً؛ حيرةً؛ شقاءً؛ أندَى؛ وفْماً؛ أضفَى؛ رُواءً؛ لمعنًى؛ فكادَ؛ يتراءَى؛ وقْفاً؛ إلاَّ؛ هوىً؛ ادّعاءً.

فهذه الأصوات المنفتحة هي التي تميّز الإيقاع الدّاخليّ لأبيات هذه الرباعيّة، لمظاهرة الشخصيّة الشعريّة على التخلّص ممّا في نفسها من همّ وحزن فتُخرجه من أعماق نفسها بواسطة فتْح الحنجرة، إذ الأصواتُ المكسورة والمضمومة فيهنّ قليلٌ.



المستوى الرابع

التحليل التصويريّ

-1-

لِمَ أهواكِ؟ أيُّها المُفْعِمُ النّفـ.......... ....سِ شجوناً، وحَيْرةً، وشَقاءَ

لقد نعلم أنّ الصور الفنّية في الشعر العموديّ قليلٌ، على عكسها في شعر التفعيلة، والشعر الأجدّ، حيث هي فيهما رقيقة الحواشي، وارفة الظّلال. ونحاول في أن نتلمّس بعض هذه الصور الفنّيّة التي تَسِمُ أبياتَ هذه الرباعيّة على الرّغم من قلّتها أو انعدامها أصلاً. إذ لابدّ من تصوير فنّيٍّ في أيّ شعر، وإلاّ فلا يكون شعراً.

نلاحظ، في هذا البيت، وجود شخصيّة شعريّة كأنّها تقوم في مَقام ما، ثمّ تتساءل عن علّة هَواها هذا الحبيبَ الكثيرَ الصُّدود، فتخاطبه بصلة المنادى لادّعاء اقترابه منها. فالصورة الفنّيّة في هذا البيت تقوم على مثول

شخصيّتين اثنتين: شخصيّة تتساءل ثمّ تنادي، وشخصيّة تنادَى فتتسمّع فلا تستجيب، بل تُعْرض وتتأبّى تأبّياً. وما يكون بعد ذلك من ألفاظ التمييز المتعدّد الماثل في الشجون والحيرة والشقاء ليس إلاّ تِبْياناً للحال التي كانت عليها الشخصيّة المناديَةُ، لا الشخصيّة المنادَى عليها.

وأجمل في هذه الصورة أنّها لا تخاطب الحبيب باسمه، ولكنّها تتعمّد استعمال ما يجعله يدرك أنّ المناديَ عليه قريب منه، مكين لديه، ففي الصورة ضرْبٌ من المغالطة والإيهام.

– 2 –

الحسْنِ؟ فالحُسنُ في البدرِ والزهـ...... ....ـرَةِ أنْدى وقْعاً، وأصفـى رُواءَ

في الصورة الفنيّة هنا، في هذا البيت، مُساءلةٌ ثم تقرير. وتمثّل في هذا الحُسْن البديع الذي يمثّله البدرُ ليلة التمام فيصير منيراً وديعاً، يُرسل بأشعّته الشاحبة على الأرض فيستحيل كلّ ما عليها إلى نور وديع. كما تمثُلُ في صورة هذه الزهرة المتفتّحة البراعم التي إذا نظرتَ إليها أمتعتْك، وإذا اقتربْتَ منها عبّقتْك، وإذا مسِسْتها أحسستَ نعومة مَسِّها فيتركّب جمالها ويتعدّد في المنظر والمَشَمّ والمَسّ جميعاً.

وليست هاتان الصورتان إلاّ صورةً معكوسة للحبيب الماثل خلف هذه المظاهر، فلو لم يكن الحبيب، في الحقيقة، جميلاً ساحراً، ولا فاتناً آسراً، لَمَا تبادرتْ إلى ذهن الشخصيّة هاتان الصورتان اللّتان هما، من بعض الوجوه، ماثلتان فيه، منبثقتان عنه؛ فكأنّ الحبيب، في الصورة الخلفيّة، يشبه القمر في بهائه، والزهر في عطره ورُوائه. وإذا حُقّ لنا تحقيق هذا التمثّل فإنّه يصبح في هذا الكلام ثلاث صور: صورتان اثنتان هما الباديتان، وصورة ثالثة هي الخفيّة، ولكنها في الوقت نفسه هي المقصودة من وراء التصوير.

- 3 -

أم لمعنىً شفَّتْ مفاتنُكَ العـذ........ ......ـبةُ عنـه، فكـاد أن يتـــراءى

والآية على أنّ الصورة الثالثة المفترَضة في البيت السابق (الثاني من الرباعيّة) هي المقصودة على عدَم ذِكْرها، أنّ هذا البيت الثالث يدلّ عليها فيما زعمْنا؛ وإلاّ فما كان حمل الشخصيّة الشعريّة على الانتقال من التّعْمِيَة إلى التصريح، فإذا هي تصوّر الحبيبَ المُعْرِضَ على أنّه هو من الجمال العظيم بحيث إنّ مفاتنه ترقّ وتشفّ، حتّى يغتديَ كلّ ما فيه أهلاً لأنْ يُرَفَّ؛ فالصورة الفنّيّة هنا شفّافة تجعل البصر يرى هذه المفاتن من خلال هذا الشُّفُوف العجيب الذي يتراءى منه كلّ شيء! فلأوّل مرّة تشفّ مفاتن الحبيب وهو يتجلّى ماثلاً أمام عيني الشخصيّة الشعريّة فتشاهد منه ما تشاهد!...

وربما تكون هذه الصورة، بعد الحرمان الذي ظلّت الشخصيّة الشعريّة تُقرّ به خلال الأبيات الستّة السابقة، هيَ ضرباً من العوض، كما يزعم علماء النّفس في بعض تفسيراتهم لأنواع السلوك؛ فإذا فات الشخصيّة الشعريّةَ إدراكُ الوصال على الحقيقة، ولم تلق من الحبيب إلا الصّدود والنّفور في واقع الأمور، فإنّه لم يَفُتْها أن تعرّي هذا الحبيب فتصف مفاتنه، وعلى أنّها عذبة توشك أن تدمّرَ من يراها!...

- 1 -

فالمعاني في الكون، ليستْ على الإنْ....... ......ـسان وقْفاً، إلاّ هوىً وادِّعاءَ[20]

ليس في هذا البيت صورة فنيّة واضحة، ولكننا نصادف فيه إرسال حكمة تلخّص ما ورد في الأبيات الثلاثة التي سبقت هذا البيت من الرباعيّة، إلاّ ما يراد من دلالة لفظ «المعاني» هنا إلى السّرّ العبقريّ الذي يجعل هذا الشيء جميلاً حين يوفَّر فيه، فإن انعدم منه ذهبت عنه ملامح الجمال ففقَد كلّ شيء. فصورة الكون بجماله ومظاهره العجيبة لا يقلّ جمالاً عن الإنسان الذي لا ينبغي له أن يدّعيَ ذلك وحده لنفسه أنانيّةً ومكابرةً. فكأنّ الصورة،

هنا، تقوم في طرَفين اثنين: الكون بكلّ مظاهره الجماليّة من وجهة، والإنسان بما وُهِب من جمال السَّحنة. ولا ينبغي أن يقتصر سرّ هذا الجمال ومعانيه على طرَفٍ دون طرف آخر، وإلاّ فقدت الحياة نظامَها، وعلّةَ وجودها.

المراجع

1) طُبِع عام 1408-1988.

2) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 173.

3) م. س.، ص. 175.

4) م. س.، ص. 281.

5) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 254.

6) م. س.، ص. 255.

7) م. س.، ص. 153-154.

8) هو إجراء تحليليّ أسميناه لقراءة الخطاب الأدبيّ بعد أن انتهينا إلى أنّ الكلام كلّه في معناه لا يكاد يخرج عن إطارين اثنين: الأوّل يحمل المعاني الانتشاريّة مثل الفضاء، والأفق، والأرض، والصياح، والضجيج، والحركة، وهلم جرّاً، والآخر يحمل المعاني الانحصاريّة مثل ألفاظ القبو، والقبر، والظلام، والسجن، والقلب، وهلمّ جرّاً... يراجع كتابنا: قراءة النّص، نشر دار اليمامة، كتاب الرياض، الرياض، 1997، ص. 301-303.

9) عبدالملك مرتاض، ألف - ياء، ص. 239-240، نشر دار الغرب، وهران، 2004، مع بعض التصرّف.

10) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 266، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت 1986.

11) البيتان هما:

فترى الذّبابَ بها يغنّي وحدَه   هزِجاً كفعْلِ الشّاربِ المترنّمِ
غرِداً يحكّ ذراعَهُ بذراعِهِ   فِعْلَ المُكِبِّ على الزّنادِ الأجْذَمِ

12) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، 3، 127.

13) يزعم المؤرّخون أنّ أبا غبشان باع ولاية البيت الحرام إلى قُصيّ بن كلاب ببعير وزقّ خمر، فضربت العرب المثل بهذه الرزيّة الفادحة التي أصابت أبا غبشان، ينظر المسعودي، مروج الذهب، 2، 31، دار الأندلس، بيروت، 1385-1965.

14) كذا ضُبطَ بالأصل. والوجه أن يضبط لفظ «النفس» بفتح السين على أنّه مفعول اسم الفاعل (المفْعم) المتعدّي إلى فعل واحد. في حين أن قوله «شجوناً» وما عُطف عليه بعدُ إنّما يكون منصوباً على التمييز.

15) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 36.

16) كذا ضُبطَ بالأصل. والوجه أن يضبط لفظ «النفس» بفتح السين على أنّه مفعول اسم الفاعل (المُفْعم) المتعدّي إلى فعل واحد. في حين أن قوله «شجوناً» وما عُطف عليه بعدُ إنّما يكون منصوباً على التمييز.

17) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 36.

18) يهتدي النّاس بحكم عطاء الطبيعة إلى الخصائص الصوتيّة المتسمة بالحدّة في حرف السين، فترى المعلّمين ومحفّظي القرآن في الكتاتيب حين يتكاثر ضجيج الأطفال يصطنعون لإسكاتهم صوت «السّ»! وكذلك إذا أراد أن يُنبّه أحدٌ أحداً آخرَ إلى وجوده... يصطنع هذا الصوت فيّسمعه المعنيّ بالصوتِ دون الالتجاء إلى مناداته، حفاظاً على سريّة التنبيه، وحميميّة النداء.

19) سبق لنا أن علّقنا على الضبط النحويّ لهذا الحرف في الإحالة الرابعة عشرة، ونعيد هنا ما قلنا هناك، للأهميّة: «كذا ضُبطَ بالأصل. والوجه أن يضبط لفظ «النفس» بفتح السين على أنّه مفعول اسم الفاعل (المُفْعم) المتعدّي إلى فعل واحد. في حين أن قوله «شجوناً» وما عُطف عليه بعدُ إنّما يكون منصوباً على التمييز».

20) حمزة شحاتة، ديوانه، ص. 36.



حدثنا عن الأستاذ حمزة شحاتة كما عرفته وعايشته زمناً ليس بالقصير؟ سؤال طالما سمعته خلال ما يزيد على عشرين عاماً من كثيرين ممن يعرفون والذين يريدون أن يستزيدوا معرفة عما لديهم عنه.

والذين يريدون أن يعرفوا شيئاً عن هذا الرجل الذي امتلك الأسماع والأبصار دون أن يسعى لذلك لأنه كان عازفاً عن الأضواء خلال الفترة الزمنية التي عرفته فيها على الأقل.

كنت في كل مرة يتناهى إليَّ هذا السؤال أنصرف عن الرد عليه، بسبب كنت أجد له مبرراً هو أنه ليس من المقبول لدي أن يكون الحديث عن الأستاذ حمزة شحاتة - في مجلس أو حديث عابر - لإحساس مني بل وقناعة تامة جسمها حبي وإجلالي لهذا الرجل بأن الحديث عنه لا يليق إلا أن يكون في احتفالية تعكس حب كل من يشترك فيها لهذا الرجل، وفاء له ببعض ما يستحق.

وفي مناسبة أدبية جمعتني بنفر من محبي الأستاذ شحاتة الذين كانوا يتبادلون الحديث عنه، ولا أنكر أنني حين كنت أستمع إلى المتحدثين، اكون حاضراً غائباً، أستجمع من حديثهم - وكله وفاء وإجلال - ذكريات ظلت محفورة في وجداني بكثير من الجلال والإجلال، وأسرح في شؤون وشجون امتلكت كل أحاسيسي، وكان لها دور كبير في خط مسار حياتي.

وليس غريباً ذلك من شخص محب لشخص كبير بكل مقاييس الرجولة، عرفه ويكاد يجزم أنه لقيه وعرفه وخالطه أكثر من غيره في فترة ما قبل مغيبه عن الدنيا، بل أكاد أجزم أنه - من جانب - رفع كل حواجز

التحفظ أو التكلف بيننا مع إجلال مني له، وتلك ميزة أو حظ نلته، وأنا على يقين أن ذلك الحظ لم ينله إلا أقل القليلين ممن عرفوه أو خالطوه من قبل.

أعود بذاكرتي لأتذكر أول مرة رأيته فيها، وكان ذلك في فترة الشباب الباكر عندما كنت أدرس في المرحلة الثانوية في مكة المكرمة وكان ذلك في دارة الأستاذ إبراهيم أمين فودة يرحمه الله وكنت مع زمرة من أقراني من هواة الأدب عند ابنه حمزة، حين طلب منا الهدوء لأن في الصالون المجاور الأستاذ حمزة شحاتة، فانسللنا إلى ذلك الصالون واحداً إثر آخر، وجلست مع من جلس في مكان بعيد يليق بأدب جلوس الصبيان إذا جلسوا مع الكبار.

كان في المجلس كوكبة من الأدباء يتصدرهم الأستاذ حمزة شحاتة وكان هو الذي يمسك بأطراف الحديث في وقار وإجلال وصوت جهوري، يمتلك الباب من يستمع إليه، وكان يتكلم في كل شيء في الأدب وفي الفلسفة وفي الاجتماع والكل منصت إليه، وكلهم من الرعيل الأول من مثقفي ومفكري جيله وكان هو فارس المجلس، وكنت أنظر إليه من بعيد وتمنيت أن أتحدث إليه أو أكلمه ولم أكن أعرف أن أمنيتي ستصبح حقيقة فأراه كل يوم. لقد كانت أمنية تحققت لي ضمن أمنيات أخرى تحققت، والغريب والعجيب أنها تحققت كلها في القاهرة تلك الفترة الخصبة من حياتي عطاءً وأخذاً وسبحان مدبر الأمور.

كيف التقينا؟

حين انتقلت للقاهرة لأعمل قنصلاً في سفارة المملكة العربية السعودية سنة 1384هـ الموافق 1964م كانت إحدى وصايا أبي يرحمه الله لي أن أتعهد بعناية خاصة - تزيد على الواجبات الرسمية - أشخاصاً لهم عنده مكانة أثيرة وكان من بين أولئك الأستاذ حمزة شحاتة، ولم أكن أعلم عن مدى علاقتهما الفكرية والوطنية إلا من الأستاذ حمزة نفسه بعد ذلك.. ولذلك حديث طويل لا أجد مجاله هنا ولكني أحتفظ به لذاكرة الزمن الأمينة.

سألت عنه حين استقر بي المقام في القاهرة ورتبت أموري الحياتية فلم أجده وقيل لي إنه مسافر ولا يعلم أحد إلى أين أو متى يعود، ومرت أيام وشهور حتى كان اليوم الذي انتظرت!!

كنت أمر - ذات صباح - على مكاتب القنصلية أتفقد سير العمل وأتعرف على حاجات المراجعين من مواطنين وغيرهم، وعند أحد المكاتب استوقفني نقاش غريب وعجيب بين موظف صاحب رأي متصلب لا يتعب من النقاش ولو كلفه ذلك عمره كله حتى وإن كان على خطأ بيّن، وبين شخص لم أتبين شكله لأني جئت من خلفه. وكان النقاش حاداً حول وضع الهمزة في كلمة هل هو فوق الألف أو تحتها؟ وكان يصر على رأيه المخالف للآخر، وكان لطرافة الموضوع أن أي وضع للهمزة يعطي معنى مغايراً للكلمة عن الأخرى. ولما طال النقاش والمراجعون في ضجر لضياع وقتهم تدخلت بحكم وضعي الرسمي وقلت: لابد من فض الاشتباك، ولترفع الهمزة الآن، ويضعها كل منكما بعد ذلك كيف يشاء عندما يكتب ويتحمل عواقب ذلك. واستدار نصف استدارة لم أتبين منها وجهه وقال: لقد أنصفت وأنقذت صديقي اللدود من عناده.

قام الموظف يحييني ويعرفني بمن كان يتجادل معه ويعرفني به وما أن نطق باسمه ونظرت إليه حتى أخذني بالأحضان في وداد غامر وقال: أهلاً بالحبيب. ومنذ تلك اللحظة شعرت في أعماقي أن كلينا غدا قريباً من الآخر وأن حواجز التكلف أو الحذر الإنساني المستحب أحياناً قد زال، وشعرت مع الأيام أن هذا الكنز الذي يُخيل للناس أنه في قمقم محكم الإغلاق أو أن هذه القلعة التي تبدو لكثيرين أنها محصنة - وهي كذلك - هذا السر العظيم واللغز الذي حارت فيه عقول الكثيرين من الممكن أن تصل إلى فهمه وإلى أعماق أعماقه إذا كان لك الحظ أن تصل إلى مفتاحه، ولي شرطاً أن تكون حكيماً أو حصيفاً ولكن حين يسعدك الحظ ولو في لحظة إنسانية تفتح لك فيها مغاليق هذا الرجل، ويسمح لك فيها أن تدخل وتحتل في نفسه مكاناً

يضعك هو فيه، ستجد أنك أمام فارس نبيل من الذين نقرأ عنهم ونحس أنهم رموز مضيئة في زمانهم والآتي من الأزمان، لكن فارسنا الذي أتحدث عنه من نمط عجيب يختلف عن أولئك الفرسان النبلاء فله ميزات ونمط آخر، تحس أنه جاء في زمان غير زمانه، تحس أحياناً أنه جاء متأخراً عن زمانه وأنه يمثل زمان الفضائل الصرفة التي لا يشوبها وهن أو تشويش أو تداخلات، وتحس أحياناً أنه جاء سابقاً لزمانه، وأنه يمثل زمن التفتح في آفاق الذهن والعقلانية المسترشدة بثوابت العقل في تحليلها للأشياء ووضع كل شيء في مكانه الطبيعي.. سواء كان ذلك شخصاً أو فكرة أو ممارسة عامة أو ممارسة خاصة، أنه فارس تدور بوصلته في زمان غير زمانه، وليس ذلك ذنبه وحده.

لمحات شخصية

أحسب أنني لن آتي بجديد حين أقول إنه كان مهيب الطلعة أنيق الملبس لا تحس في ذلك تكلفاً أو تصنعاً، جهوري الصوت يستطيع كل من معه في المجلس أن يسمعه وبنبرات واضحة مريحة حتى ليخيل كل واحد أنه يكلمه وحده. لحديثه طلاوة فهو يسلسل مجريات الحديث تسلسل المتمكن والمرتب لأفكاره، لا تحس مللاً ولكن تحس شوقاً لما يأتي بعد ذلك في الحديث – حتى وإن كان الحديث ابن لحظته ولم يكن هناك ترتيب له – وكان بجانب هذه العظمة في الحضور يحسن الإنصات لمن يتكلم معه وأحياناً يحاوره بتواضع جم كمن يطلب المعرفة. وتكون درجة الإنصات مرتبطة بجدية الحديث وبقدرة المتحدث إليه في الاسترسال، حتى إذا وجد منه خروجاً على مقتضيات الحديث كتشويش في المعلومات أو خروج على النص تحول بأدب جم لإصلاح نظارته أو للنظر لساعته ويسأل عن الوقت ويدعي بلباقة فائقة؛ أن ساعته صارت تؤخر الوقت أو تقدمه حسب ما يراه هو من مجرى الحديث، وكنت أفهم ذلك جيداً فأحاول أن أتدخل لأغير مجرى الحديث بمداخلة تريحه ولا تجرح المتحدث.

حكايته مع السمك

كان لا يأكل إلا السمك وكنت أظن ذلك نتيجة لمعيشته في جدة التي يعشقها وقال فيها قصيدة رائعة[1]. وقد سألته مرة ولِمَ السمك وحده؟ قال: إنه سهل الهضم وفيه الفوسفور واليود ومفيد لمن عنده تصلب الشرايين مثله، وألححت في السؤال وأنا أقول: ولكن في كثير من الأطعمة والأدوية الكثير مما تطلب فصمت قليلاً وقال: يا صديقي.. هناك سبب جوهري: إنك لا تراها تُذبح وتُسلخ ويُكسر عظمها ويُقطع لحمها بالمدي الغليظة والساطور!!.

كان يحب السهر ويقضيه مع نفسه يشرب «الجراك» يتأمل في رحلة طويلة من التفكير في أحوال الدنيا، يستمع إلى المذياع أحياناً كثيرة ليس إزجاء للفراغ ولكن طلباً للمتعة الذهنية التي يفتقدها بسبب مشاغل الحياة اليومية وضجيجها من حوله.

كان مما سمعته منه وهو من أسرار شخصيته وبما أجزم أنه لا يعرفه إلا أقرب خاصته ما يبرهن على انه يهوى تحدي الصعاب التي لا يجسر كثيرون على ركوبها إما طلباً للسلامة أو لعدم توفر الجسارة الفاعلة.

واقعتان

ومما عرفته وحدثني عنه واقعتان:

الأولى: أنه في شبابه صادفته قضية شخصية كان الفيصل فيها معرفة القانون الدولي العام الذي كان في ذلك لوقت سراً من الأسرار لا يصل إليه إلا الراسخون في العلم لصعوبة تداوله وندرة مراجعه، فما كان منه إلا أن أحضر كتب القانون الدولي العام والخاص واستوعبها ودفع بالحجة تلو الحجة من موادها، دفوع المتمرس لنصوص مواده وما تحت السطور من استنتاجات وشواهد، وكنت من باب المداعبات وتنشيط الذاكرة لي أسترجع

معه بعض ما درست في ذلك فيجيبني جواب من قرأ ذلك لتوه أو قبل يوم، ولم أكن أحس بتعب في ذاكرته أو وهن في تذكره.

الثانية: أنه عنَّ له ذات عشية – وهو في دار نقابة السيارات بمكة المكرمة حيث كان يعمل – عنَّ له أن يذهب إلى «ثول» ليأكل أكلة سمك فقام وقاد السيارة من القشاشية وهو لا يحسن القيادة وسار بها لمقصده وتناول عشاءه من السمك وعاد في ليلته، والذين يعرفون أنه كان لا يصل مكة بجدة إلا طريق واحد للذاهب والآتي، والذين يذكرون كم من الحوادث المرورية وكم من الأرواح قد أزهقت إما لقلة خبرة السائقين أو للانعطافات الخطرة فيه، والذين يعرفون كم هو شاق وعسير الطريق من جدة إلى ثول. إن الذين يعرفون ذلك أو سمعوا طرفاً منه يدركون كم هي جسارة الرجل التي هانت أمامها حسابات العقل والمنطق أمام رغبة لا جدال في غرابتها مع أهوال ومخاطر تنفيذها.

وثمة نقطة لابد أن أقولها وهي أن فارسنا في علاقاته بالناس يضع خطوطاً عدة بينه وبين من يتعامل معه، بعضها بيضاء وبعضها خضراء والأخرى حمراء، يمسك هو بمسار تجاوزها فلكل شخص خطوطه التي حددها هو له ولا يمكن أن يتجاوزها إلا بما يسمح له وبالحدود التي يحددها.

سألته مرة: ماذا يعني لك السهر وأنت في سن يتطلب النوم المبكر؟ فقال: يا صديقي «سهر الشوق في العيون الجميلة حلم آثر الهوى أن يطيله»[2].

أنا لا أنام إلا حينما يطلبني النوم لأنني لا أطلبه، وأستيقظ حينما أطلب أنا الاستيقاظ، وكان يحب شرب «الجراك» وكنت أصحبه لنشتري فحماً، وفي كل مرة كان يجلس القرفصاء وهو بكامل هيبته وأناقته وينتقي ما يريد فحمة فحمة وعز عليَّ ذلك مرة فطلبت منه أن أقوم بذلك نيابة عنه، فاستدار إليَّ ونظر إليَّ نظرة ذات مغزى وقال: يا صديقي إن لكل منا عادة سيئة تتطامن أمامها هيبته وكبرياؤه، وفي كل منا نقطة ضعف إنسانية – وهي

للأسف سلبية - ينسى فيها الحواجز الذي وضعها هو أو المجتمع حوله، وأحمد الله أنك رأيتني أمام عادة سيئة لي تهون كثيراً عن عادات كثير من البشر تدخل أحياناً في إطار الرذائل وتتطلب محاسبة النفس قبل المجتمع، وأحمد الله أنني أمام عادتي تلك لم أضطر لأن أكذب أو أتجمل، وأنها لم تظهر إلا أمام صديق صدوق يحمله حبه لي على تجاوزها.

رهين المحبسين

وثمة نقطة أخرى استحثني على ذكرها ما قرأته - وأنا أستعد لكتابة هذه الخواطر - لكاتب ذكر أن فارسنا كان في آخر سني عمره رهين المحبسين لأنه أصيب بالعمى!! وأود هنا أن أوضح أن فارسنا قد ضعف بصره ولم يكف ولهذا قصة سأسردها لاحقاً، وأنه رغم هذا العائق ورغم وهن جسمه إلا أنه كان حريصاً أشد الحرص على المجاملات الشخصية، فكثت أصحبه لاستقبال وتوديع الأشخاص الذين يكن لهم حباً واحتراماً، وكان له تقييم عجيب، فهو قد يستقبل شخصاً عند قدومه ولا يودعه عند سفره، ويقصد قادماً آخر ليلقي إليه التحية والمجاملة المحدودة، وقد يستغرق مع آخر في الكلام، وأظن أن ذلك كان يعطي إشارات لمكانة كل واحد في نفسه وقد عرفت من تكرار ذلك مكانة الكثيرين من الشخصيات العامة في نفسه.

لن يكون حديثي هنا في تحليل فكر فارسنا فلذلك فرسانه من الأكاديميين أو المفكرين الأفذاذ، وهو ليس موضوع اهتمامي في هذه العجالة ولهذا سيكون الحديث منصرفاً إلى ومضات من فكره في أشياء كثيرة من الشعر، وفي الحياة، وفي الغناء، بقدر ما تسعفني الذاكرة ويسمح المقام.

فللشعر عنده تعريف.. فهو عملية لا تخضع عند تقييمها وتذوقها لمعمل يحسب المقادير فهو ليس عملية كيميائية تخضع للأرقام، وهو ليس عملية هندسية تحسب بالقلم والمسطرة. وأن الذي يتذوقه لابد أن يكون في داخله شاعر أو على الأقل ذوق جمالي رائع، والشعر لغة كل شعوب العالم، لأن

في داخل كل إنسان شاعر والفرق بينه وبين الشاعر هو أنه ظاهر والآخر مختفي. فأنت تقرأ لشكسبير وتقرأ لعنترة وأبي نواس وحتى ديك الجن وفي مختلف الأزمان تعيش معهم مشاعرهم مع اختلاف زمانك عن زمانهم وتعايشهم وتتعاطف مع تجربتهم حتى وإن كنت لا تحب أحدهم أو يستهويك، ويحكم ذلك لغته الشعرية بالدرجة الأولى وقرب درجة تجربته من نفسك.

أما الشعراء فهم قبيلة مهاجرة من الزمان والمكان إلى زمانها ومكانها الخاص، لم تنفصل أواصرها على مختلف العصور - وإن صادف وخرج واحد عن سربه فلابد له أن يعود إليه لأنه سوف يشعر بالغربة، وإن لم يعد فمصيره النسيان لأنه صار بعيداً عن القافلة، وللشعراء درجات عنده، فالذي لا يحفظ شعره بينما يحفظ شعر الاخرين هو شاعر تنتظر منه أن يجود ولا يكرر معانيه، أما من كان غير ذلك فهو مجتر يكرر نفسه ويتقوقع داخل إطاره ولا تحسب له إلا قصائد معدودة. أما الباقي فمن سقط المتاع، ولديه تسميات غريبة لهم، فهو يقول عن أحدهم: الأخرق!.. وسألته عن السبب في هذه التسمية؟ فقال بعفوية وصدق:

رجل أحمق الخطى

سحقت هامتي يداه

المتنبي والشريف الرضي

أما عن الشعراء الذين يجلهم ويحبهم من بين قافلة الشعراء فإن المتنبي له المنزلة الأثيرة عنده فهو في رأيه: كالسيل الذي يحمل الماء والشجر والحجر والطمي التي هي زاد لغيره في البناء لأنها تحمل كل مقومات الحياة، وكان يجل ويحترم كذلك الشريف الرضي الذي يعتبره أصدق رجال القبيلة قولاً وأرقهم لغة وأن في شعره حلاوة وطلاوة لا يدانيها أحد.

وكانت للأستاذ حسين سرحان مكانة خاصة عنده فهو عنده قد جمع

كل محاسن البادية وكل أطايب الحاضرة وأنه لم يأخذ حظه في قافلة الشعراء لأنه كان منطوياً على نفسه، أما عن سيد الشعراء في زماننا في رأيه فهو نزار قباني الذي يصفه بالجواهرجي الفذ، ولم يأتِ رأيه ذلك من فراغ أو جنوح في الهوى ولكن من تقييم موضوعي فنزار بجانب موهبته الفريدة قد جمع خصائص لم تتوفر لشاعر قبله، فهو بجانب لغته العربية الرصينة يجيد ثلاث لغات أجنبية يقرأ عنها ويتذوق معانيها ويتفتح على ثقافاتها وهي اللغة الفرنسية والإنجليزية والإسبانية. وهو كذلك بسط اللغة للقارئ العادي وأوجد ما يسمى باللغة الثالثة، فقد نزل للقارئ نزولاً غير مخل ولكنه مدروس ورائع ويترك كلمات القواميس فارتفع بالكثيرين وأوصل هذه اللغة للقارئ من الخليج إلى المحيط وهذا ما عجز عنه حملة أكبر الدرجات العلمية في اللغة والآداب. وهو أيضاً ألمع شعراء الشعر الجديد الذي يطلقون عليه شعر التفعيلة فهو طرق بابه ودخل من أوسع الأبواب برصيد كبير من هضمه لشعر التراث مع رصيده الآخر من الثقافة التي هضمها وتوفرت له بإجادة اللغات الأجنبية الثلاث، وهو يتميز بميزة أخرى لا تتوفر لشاعر من زمانه أو غير زمانه، فلو أتيت بقصيدة - لم تنشر - وليس عليها اسمه وعرضتها على عشرة مثقفين لأجمع كلهم على أنها لنزار.

ثلاثة أجسام إنسانية

ولفارسنا في مجالات الحياة فكر متميز يعكس عمق إدراكه لمجريات الحياة، إدراكاً له دلالات ومعان يقف المتأمل لها موقف الاحترام لهذا الفارس، فله في الجسم البشري رأي يقول إن الأجسام الإنسانية ثلاثة أشكال: الجسم العظمي، والجسم اللحمي، والجسم الأثيري. والجسم الأثيري هو أرقى صور الجسم الإنساني حيث يشف ويتخلص من أدران الدنيا، وله رأي في المحبة والمهابة فيقول: إن من يهابك أطول في احترامك ممن يحبك، لأن للمهابة أسباباً عدة ليس من السهولة أن تتراخى، أما المحبة فلها سبب واحد من الجائز أن يزول في لحظة.. وسبحان مقلب القلوب.. وله في العبقرية رأي

يقول إنها تميز إيجابي لا يظهر فجأة ولكن له أسس ومظاهر تزداد وضوحاً يوماً بعد يوم.

العرب والفيل

وله مقارنة لطيفة بين العقل العربي والعقل الغربي فيقول: إنه لو فرض أن علماء عرباً أرادوا أن يعملوا موسوعة عن الفيل وتوفر لهم مجلد واحد لأشبعوا الدنيا دعاية له على أنه السفر الوحيد في عصره، أما العلماء الغربيون - والألمان بالذات - فقد يسفر بحثهم عن عشرة مجلدات يقدمونها في تواضع ويضعون للسفر عنواناً متواضعاً هو «مقدمة في الفيل». وله عند قراءة أي نص أدبي سواء كان قصة أو قصيدة أو مقالة في بحث أو تحليل - رأي - فهو يقول إنه إذا بدأ بالألفاظ الرنانة وزخرفة اللفظ فاعلم أن الكاتب في مأزق من أي نوع.

لاعب الكيرم الفنان

وقد كان فارسنا يجيد العزف على آلة العود بامتياز ولاعباً لا يبارى في «الكيرم» الذي كان لعبة شائعة في الحجاز ولازالت.

ومن شواهد تميزه في العزف وطبقات الألحان أنه أبدى لمطربين هما الأستاذ طلال مداح ومحمد عبده وكانا في بدء بزوغهما - وفي حضوري - ملاحظات عن هنات في أدائهما وكيف يمكن لهما تجاوزها ليكونا نجمين بازغين ليس في أدائهما هنات وقد تقبلاها بالشكر والامتنان. ومن شواهد تعمقه في الفن ما جرى عندما دار حديث عن تحليل صوت المطربة فيروز وكان في المجلس الموسيقار كمال الطويل الذي أفاض في ذلك إفاضة العارف الذي لا يستطيع أحد أن يزيد عليه أو حتى يجاريه، وما إن فرغ حتى أخذ فارسنا بزمام الحديث فقال: إن لفيروز مزية أخرى لا يدانيها أحد فيها، أن

الحب ينشأ في الإنسان طفلاً فهو يحب أمه وأباه ثم يتطور في النمو فيجب من حوله، ثم الجنس الآخر، ثم الوطن، ثم الحياة بكل ما فيها من جمال. وحين تغنى فيروز فإنك تحس بأنها تمر بك خلال هذه المراحل دون أن تحس بمطبات هوائية وهذا منتهى العظمة. أما أي مطرب أو مطربة - مهما علا قدره - فإنه حين يغني فإنه يظل في مجال مراحل العمل وشجونه. وفي شجن فيروز تحس بالشجن العظيم وليس بالحزن الأسود الذي تحسه في شجن أي مطرب أو مطربة. وقد استحسن الموسيقار العظيم كمال الطويل هذا الرأي الذي ربما سمعه لأول مرة.

التفاعل مع حركات التجديد

وفارسنا الذي يعرف الجميع عظمة نسقه الشعري الذي يذكرنا بالرعيل الأول من الشعراء التقليديين الذي يفخر بهم سفر تراثنا الخالد، لم يكن منعزلاً عن حركات التجديد وتجاربها، فهو مع القديم في رصانته وهو مع التجديد الجيد الذي يحرك كما يقول مياه الشعر الراكدة. ولكن للتجديد شروطه.. فهو لا يكون من راكب موجة التجديد دون أن يكون له رصيد من التراث، فهو يرى أن التجديد مقبول ممن يكون له الموهبة الفذة مع رصيد من التراث يكون قد استوعبه وامتصه، وأن لمن يتصدى لذلك لابد أن يكون حافظاً لمائتي بيت على الأقل من شعر التراث. وقدزاد على هذا الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهرجي فطلب أن يكون أربعمائة بيت يسردها في جلسة واحدة، ويرى فارسنا أن ألمع فرسان التجديد: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وأزيد أن لفارسنا قصائد في شعر التفعيلة وأنه كان يحشي على كتابته، فأسمعته مطلع قصيدة مرة ولم أزد. وكان يسألني المرة تلو الأخرى فأرد عليه بأن الشعر يعاندني ومرة قال لي: «أظنك ستكملها بعد أن أموت» وأحسب أنه كان يستشرف حجب المجهول، فقد جاءت في رثائه وسآتي لذكرها في نهاية هذه المرويات.

كيف أمتلك نفوس الآخرين؟

لا يفوتني أن أذكر حادثة وقفت أمامها مبهوراً وسألت نفسي: كم هي قدرة هذا الرجل على امتلاك فكر ونفوس الآخرين؟ ففي عصر ذات يوم كنت على موعد معه لنكون في استقبال أحد الشخصيات، وذهبت إليه قبل الموعد بساعة فلم أجده في المنزل وقيل لي إنه ذهب للطبيب وينتظرني هناك، وكانت عيادة الطبيب قريبة من منزله، ذهبت إليه فرأيت منظرا أدهشني فقد كانت أمام العيادة، عيادة لطبيب آخر ووجدت طبيبي العيادتين والعاملين فيهما من ممرضين وممرضات والمرضى الذين قصدوا العيادتين طلباً للعلاج. رأيت الجميع وقد جلسوا في صمت وإنصات كبير إلى فارسنا وهو يتكلم عن نظرية الوراثة، فوقفت أسمع وحين وجدت أن موعدنا قد قرب حاولت بإشارة مني تذكير فارسنا بالموعد فإذا بالجميع وفيهم الأطباء والمتعلمون وأنصاف المتعلمين والبسطاء ينظرون إليَّ حنقاً ويطلبون مني الصمت. ولما أحسست أن الوقت يداهمنا قلت: يا أستاذ سيفوتنا الموعد! عندئذ قام وقال: «حديثنا موصول وله بقية». ولمن يستوعب هذه الحادثة لا شك يدرك ويتأكد لديه كم هي عظمة هذا الرجل في امتلاك عقول المتلقين منه على كافة مستويات عقولهم وثقافتهم ومعرفتهم به أو عدم معرفتهم.

أعرف - بادئ ذي بدء - أن هذه اللمحات هي أدق ما في هذا البحث بل وأكثرها أهمية وقيمة لأسباب عدة منها أن أي موضوع آخر عن جانب آخر من أي شخصية عامة - مهما كان الحديث فيه دقيقاً، فإنه مقبول وإنه يمكن تجاوزه أو الزيادة فيه بالاجتهاد أو الهوى أو الأخذ ببعض جوانب نظرية المؤامرة في البحث. أما في النواحي الإنسانية فتتطلب الأمانة - أولاً - ثم القرب من الشخصية المطلوب الحديث عنها، ولهذا فإنني سأتكلم فيها ورصيدي ذانك الاعتباران مع إحساسي أنني أمشي في حقل من الألغام التي يخشى أن تصيب أحداً كان يسأل المتلقي لهذا الحديث سؤالاً موضوعياً - من حقه أن يطرحه - أياً كان غرضه أو هواه أو مشاعره فلا حرج.. إذاً ففارسنا

إنسان تسري عليه كل قوانين الحياة.. القوة والضعف.. والمد والجزر.. والنصر والهزيمة.. الأمل ولا أقول واليأس ولكن أقول مراجعة النفس.

الإحباطات الثلاثة

من خلال معايشتي اليومية لفارسنا لمدة تزيد على سبع سنين وقر في نفسي أن لديه شعوراً بالإحباط ثلاث مرات في حياته.. الأولى في فجر شبابه حيث انهزم هتلر! وقد لا يعرف إلا القليلون أنه كان منحازاً للألمان بقيادة هتلر مع مجموعة من ألمع شباب جيله، فهم مع انشغالهم بوطنهم ومخاض وإرهاصات فجر التطور والانطلاق التي تكاد تظهر في ذلك الوقت، لم يكونوا متقوقعين في حدود هذا الوطن ولكنهم كانوا يتجاوزون الحدود إلى العالم من حوله، وكانوا مقتنعين أن في انتصار ألمانيا بقيادة هتلر على الحلفاء بروز قطب جديد من أقطاب القوة يعمل على بروز مرحلة جديدة وفجر جديد للعالم. لذلك عندما انهزم هتلر اعتراهم إحباط شديد للحد الذي فكر فيه فارسنا أن يهاجر لأمريكا وقد أتم كل إجراءات الهجرة ولكنه لم يوفق في كشف الهيئة لأنه كان أصلع!

الهجرة لأمريكا

ويتذكر ذلك ويضحك فأسأله: ماذا كنت تريد أن تكون لو قدر لك أن تهاجر لأمريكا؟ فيقول: كنت أود أن أكون راعياً للبقر فأصلح دور الإنسان هناك وأرد للبقرة اعتبارها! ويزيد: إذا كانوا لا يريدون الصلح فما عليهم إلا أن يطوروا في الجينات والكروموزومات، وكان يتحدث عن الهندسة الوراثية والاستنساخ قبل ما يزيد عن عشرين عاماً عن ظهوره وشيوع إعجازاتها.

وثاني الإحباطات في حياته ضعف بصره، ولهذا قصة يجدر بنا أن نذكر أسبابها وتداعياتها عليه شخصياً، لننظر كيف تقبل ذلك راضياً وبإيمان

وشجاعة لا تكون إلا من رجل مثله، فقد أجرى عملية في العين قام بها أستاذ جراحة العيون في مصر وأخطأ ولعلها المرة الوحيدة التي يخطئ فيها من بين ما أجراه من عمليات تعد بالآلاف. وحين سافر فارسنا إلى الدكتور باراكير في أسبانيا كانت المفاجأة في اكتشافه أن هناك خطأ في العملية التي أجريت له لا يمكن تداركه وإصلاح ما فات. كما أنه لا يمكن إيقاف ما يأتي بعد ذلك وإن كان في الإمكان إطالة فترة تدهور البصر.

وحين يتذكر ذلك كان يقول: لنفرض أن طبيبي أخطأ عشرات المرات وكنت أنا من الناجين من الخطأ فلك أن تتصور عدد كفيفي البصر، لقد أخذت وحدي ثمن المخاطرة ليسلم الباقون.. ويظل يردد في إيمان صادق: «خطأ الطبيب إصابة الأقدار».

لقد كلفه ذلك الكثير فقد صار يحتاج لمن يقرأ له ولمن يسير معه حيث كان لا يستطيع النظر لأي مسافة بعيدة ثم خفت البصر تدريجياً حتى لم يعد يتبين إلا ما هو أمامه وهو من مسافة قريبة.

الأب والأم

وثالث الأشياء التي صبغت حياته بالانطواء أنه لم يرزق بالبنين، وأستميح كريماته الفاضلات والعزيزات عندي أن أطرق هذه النقطة بكل دقة وموضوعية رافعاً حجب الحساسية جانباً، أن حياته في منزل يضم بين جنباته بنات ولا توجد فيه أم تقوم بدورها الأمومي ألقى على فارسنا مهمة الأب والأم، فهو قد فرض سياجاً على داره ولا يزوره إلا أخلص الخلصاء وبموعد سابق يكون قد رتب فيه أمور التنظيم في البيت. وهو بالنسبة لهن الأب والأم، وكان حنوناً رقيقاً بهن ويقول في هذا إنك تربي الابن ولكن البنت تربيك بحنانها وذكائها وضعفها الذي هو سر قوتها فما بالك إذا كن ثلاثاً أو أربعاً.. ولعلي أكون قد تجاوزت هذه النقطة بما استطعت من صدق دون أن أستثير حنق بناته الكريمات بما وفره لهن، وبما وفرنه لأنفسهن فهن الآن

زوجات كريمات، فيهن المذيعة اللامعة - رحمها الله - والطبيبة النابهة، وربة البيت الناجحة. وقد كان شديد الاعتزاز بكل واحدة منهن، ولا شك أنهن يتذكرن الدور العظيم والمزدوج الذي لعبه والدهن في حياتهن لاسيما بعد أن صرن أمهات وعرفن كم كان والدهن حكيماً وعظيماً!!

الخديعة الكبرى

لقد خدع في حياته خديعة كبيرة حين أخذ منه شخص كل ما لديه من أموال لتوظيفها في مشروع تجاري هو تشغيل تاكسيات في القاهرة مع مجموعة من السعوديين استطاعوا أن يستردوا أموالهم بعد ذلك إلا هو فإنه لم يسترد كل ما دفعه، وقد سألته مرة مستغرباً: كيف خدعت وأنت الرجل الحصيف الذي يأتي إليه الناس يستشيرونه فيعطيهم الرأي الصادق؟ فأجابني: لقد خدعت يا صديقي.. لقد رأيت ذلك الرجل يصلي أمامي في خضوع وتضرع وكان هذا كافياً لأملكه قياد تفكيري، ولو كنت رأيته على منقصة لأعملت فكري ولما تورطت.

ولم تنته قصة خديعته عند هذا، فقد تتبعه حين سافر للمملكة وقدم شكوى ضده وطلب منعه من السفر وصدر الحكم ضده لكنه غادر المملكة بكفالة شخصية كبيرة وحين طلب أن يتولى الكفيل دفع ما على مكفوله إذا به يفاجأ بأن الكفيل ادعى الإعسار فتقبل فارسنا ذلك وقال: لئن لم أستطع أخذ حقي فقد استطعت أن أثبت إعسار هذا الرجل الكبير!!

حين دمعت عيناه

كان ذلك في مواقف ثلاثة دمعت فيها عيناه ليس من ضعف ولكن من إحساس صادق من موقف رجال ثلاثة كبار هم: السيد عمر السقاف، والشيخ حسن آل الشيخ، والشيخ محمد سرور الصبان يرحمهم الله جميعاً وسوف أذكرها حسب تسلسلها التاريخي.

الموقف الأول: كان في قصر القبة في القاهرة وقد صحبته إليه في حفل استقبال الملك فيصل يرحمه الله للمواطنين السعوديين وكبار الشخصيات المصرية في حضور الرئيس جمال عبدالناصر يرحمه الله.

وكنت مكلفاً بالإضافة إلى مهمة اصطحاب فارسنا بمهمة رسمية هي تقديم الشخصيات السعودية للزعيمين.

دخلت بفارسنا قبل أن يدخل أحد من المسلِّمين فسلم على الزعيمين ثم استدار وكان كل همي أن أجد له مكاناً يجلس فيه. كان الأمر صعباً لأن الواقفين من كبار المسؤولين من البلدين قد أخذ كل واحد منهم مكانه المنكب حذو المنكب، ولم تكن هناك فرصة لأن نجد فرجة إلا أن نسير إلى آخر الصف وكانت المهمة - لجلال الموقف - شاقة ومرهقة له، وما إن وصلنا إلى السيد عمر السقاف وكان ثالث الواقفين في الصف حتى سلم على فارسنا وأوقفه مكانه ثم انسحب إلى الخلف وأخذ مكاناً في أريكة بعيدة.

كان فارسنا ثالث ثلاثة من الواقفين لهم جلالهم وهيبتهم، وانتهى حفل الاستقبال، وعند رجوعنا سألني فارسنا: أين ذهب السيد عمر السقاف فقلت له ترك لك مكانه! قال: وأين ذهب؟ قلت: أخذ مكاناً قصياً وجلس على أريكة بعيدة، هنا دمعت عينا فارسنا وخلع نظارته وأخذ يمسح دمعة غالية وعلى وجهه مسحة من الراحة والرضى وقال: يا صديقي.. هؤلاء الرجال يعرفون كيف يطوقون المنن أعناق الرجال.

الموقف الثاني: حين أخبرني بأنه سبق أن أرسل للشيخ حسن آل الشيخ في موضوع خاص يتعلق بحقوق له عند إدارة البعثات السعودية بشأن عمارة له كانت تستأجرها، وأن الشيخ حسن وصل للقاهرة وحل تلك المشكلة وأنه يرغب في لقائه، فقلت له لا بأس في ذلك فهو يقدر وأنت تستحق. فقال: ليست هذه المشكلة ولكنه يصر على أن يأتي إليَّ في شقتي وأنت تعلم أنها غير مرتبة ولا تليق باستقبال شخص مثله، وأنت تعرف رأيي في هذا الموضوع وهو: إذا أردت أن تلقى من تحب فلتلقه بما يحب. فقلت له: إنه آت إليك

وليس لي كرسي أو سجادة فلا تعط الأمور أكثر مما تستحق وإذا أحببت أن ترتب له طعاماً أو شراباً فإنني سأرتبه. لكنه أجاب بعد اقتناع: سأعد له الشاي بالنعناع المغربي. ومر يوم وإذا به يبادرني حين لقيته بأن الشيخ حسن قد زراه بالأمس وأنه وجده رجلاً ذا علم وثقافة وخلق رفيع. وللمرة الثانية رأيته يكفكف دمعة انحدرت من عينيه وأعاد قولته الأولى هؤلاء الرجال يعرفون كيف يطوقون المِنَ أعناق الرجال. وعلمت بعد ذلك أنه كان بينهما مكاتبات ورسائل لا شك أنها قيمة وتليق بمكانة الرجلين وبفكرهما.

أما المرة الثالثة، فقد حدثت بعد أن كتب رسالة للشيخ محمد سرور الصبان وطلب مني أن أتابع بالقراءة وهو يكتب معللاً ذلك بمقولته: إذا أردت أن تلقى من تحب.. إلخ. ولهذا فقد حفظت النص لإيجازه وبلاغته. كتب بعد الديباجة والمجاملات (لعلك تعجب حين أكتب إليك ولكن سيزداد عجبك حين تعرف سبب ذلك، فلقد اضطررت لأن أخصف نعلي وأدفع مصاريف محام زاد إلحاحه في قضية تجاوز زمنها زمن ألف ليلة وكذلك أشخاصها وأحداثها) ولم تمض أيام حتى هاتفني عند منتصف الليل مدير أعمال الشيخ محمد سرور وقال: إن الشيخ كلفه الآن بإيصال أمانة للأستاذ حمزة وهو – مع طول عمله معه – لم يتعود أن يكلمه في هذا الوقت المتأخر من الليل، ولهذا فهو يعتبر ذلك أمراً واجب التنفيذ الفوري، وحين طلبت منه تأجيل تنفيذ ذلك حتى الصباح رفض بشدة وأصر بأن يراني على الفور ويسلمني للأمانة وقد كان. وفي الصباح مررت على فارسنا وسلمته الأمانة وذكرت له ما كان من حديث مع مدير أعمال الشيخ محمد سرور، حينذاك نحى الأمانة جانباً، وخلع نظارته ومسح دمعة ترقرقت من عينيه وردد كلمته التي سمعتها منه من قبل مرتين. هؤلاء الرجال يعرفون كيف يطوقون المِنَ أعناق الرجال. نعم.. وهل يعرف أقدار الرجال إلا الرجال؟!

لقاء العواد

لا أظن أن أحداً ممن عاصروا هذين الشاعرين الكبيرين من أدباء أو

مهتمين بالأدب لم تشغله مساجلاتهما التي وصلت إلى حد الملاحاة في شعر رائع أعطى فيه كل منهما كل ما يستطيع وما لديه من معطيات الشعر الفذة. وكان هاجسي أن أطرق معه هذا الأمر وأعرف كيف بدأ وكيف انتهى وكنت أحاول برفق وبذكاء حين يكون متجلياً ولكنه كان يغلق الأبواب أمامي برفق وذكاء أيضاً. حتى جاء يوم استطعت أن أفتح مغاليق هذا الموضوع حين قال لي: لن أقول لك كيف بدأ ولكني سأذكر لك كيف انتهى وسيمتلكك الاستغراب حين تعرف أن أباك أحد أسبابه. فلقد كنا نجتمع بعد صلاة كل جمعة في منزل الأخ «طلعت وفا» مع مجموعة من الأصدقاء منهم الأخ كمال خوجة والأخ أحمد قنديل وذات جمعة أتانا أبوك ببذته العسكرية حيث كان قد فرغ من إتمام إجراءات قصاص بصفته المدعي العام في الشرطة وكان مكفهر الأسارير على غير عادته حين يلقانا وكنت قد فرغت من قراءة قصيدة كانت شديدة القسوة حادة النبرات وحين انتهيت من قراءتها أخذ كل من الحاضرين يبدي رأيه وكانوا جميعهم من المتذوقين الذين أحترم رأيهم، حتى إذا جاء دور أبيك أمسك عن إبداء رأيه في الشعر قائلاً: إن شعرك فوق أي نقاش ولكني أقول بصفتي صديقاً لك وللعواد أنني أخشى أن يأتي يوم أشهد فيه - بحكم وظيفتي - إقامة حد عليكما أو كليكما. وهنا استيقظت في أشياء كانت خافية وكان هذا الموقف مع تداعيات غيره أحد أسباب وقف تلك المنافحات.

المنافحات

وذات يوم كان فيه فارسنا معي في المكتب ودخل علينا الأستاذ محمد حسن عواد الذي أتى في زيارة مجاملة وود حيث قد زرته في المستشفى عند إجراء عملية له في إحدى عينيه. دخل في جلاله ووقاره رابطاً عينيه لابساً نظارة سوداء وكان معه مرافق يمسك بيده ويعينه على عوارض الطريق، قمت له مرحباً وجلست بجانبه على أحد الأرائك شاكراً له تلطفه وتجشمه المشقة في الحضور، ثم قمت إلى المكتب أدير بعض شؤونه حتى إذا فرغت أغلقت

الباب ثم قلت للأستاذ العواد بعد أن قام من مكانه وأخذ مكاناً قريباً منا: يا أستاذ عواد ما رأيك في أن تلقى الأستاذ حمزة شحاتة؟

رد بنبرة فيها كثير من الحب: بخ بخ.. إني لفي شوق إليه.

قلت له: إنه معنا الآن في الغرفة وسأقربه منك الآن وقمت لفارسنا وأخذته للأستاذ العواد وكلاهما لا يكاد يستبين الآخر وتعانقا في ود ومحبة نادراً ما تراها بين من يتقابل من البشر وأخذا يتبادلان الحديث عن الأحوال، لم أترك الفرصة تمر فاهتبلتها لأروي ظمئي في الهاجس الذي لم أستطع أن أعرف سره فقلت: يا أستاذيَّ الجليلين وبعد أن مر من العمر ما مضى ما رأيكما في مساجلاتكما التي كانت مثار اهتمام وجدل في كل مجلس؟ قال فارسنا: إنها منافحات لها في الأدب العربي أمثلة، فهناك نقائض الفرزدق وجرير، إن ظروف مساجلاتنا أعطت لها هذا الزخم فلم تكن هناك نواد أدبية ولا إذاعة ولا تلفزيون ولا صحافة سيارة مثلما هو الحال اليوم، كان هناك فراغ وجدت فيه تلك المساجلات حظها من الاهتمام والمتابعة ولقد كبرنا فعقلنا، ولا تنسى أن الأستاذ العواد أستاذي ويحق للأستاذ أن يفخر بتلميذه حين يساجله حتى وإن شط وقسا، فرد العواد: العفو العفو يا أستاذ حمزة أنت أستاذ من قبلك ومن بعدك.. وانتهت المقابلة الفريدة وقاما يودعان بعضهما فسأل العواد فارسنا إن كان يريد شيئاً من (جدة) فقال عندي رسالة أود أن تصل للشيخ محمد سرور الصبان فأخذها منه مرحباً.

تلك الرسالة التي أشرت إليها سابقاً، ولعل في سرعة إيصالها وسرعة الرد ما يبين كم أن هؤلاء الرجال الثلاثة كبار مهما اختلفوا في الرأي، فلكل واحد مكانته عند الآخر لا يزعزعها خلاف أو اختلاف.

إن للموت والحياة في ذهن المفكرين وذوي الملكات المميزة معاني وفلسفة شغلت بال كل من بحث في السيرة الذاتية لكل صاحب فكر، يستقصي منها الأفكار لذلك المفكر ويستنتج الاستنتاجات التي تختلف باختلاف مدرسته في هذا المجال. إن فكرة فارسنا وفلسفته في هذا الموضوع

ليست معقدة وليس فيها ارتفاعات وانخفاضات بل هي بسيطة تدل دلالة قاطعة على أنه لم تساوره التساؤلات ذات الإجابات - الأكثر تعقيداً - منها عند طرحها، فهو يرى أن الحياة هي البدء وأن الموت هو الخاتمة، وهذا أمر بديهي ولا يختلف فيه اثنان، لكنه يرى أن الميلاد هو الحقيقة لكنها ليست حقيقة مجردة فأنت حين ترى أو تسمع عن طفل ولد فإنك من المعقول والمقبول أن تسأل ما نوعه أهو ذكر أم أنثى، وعن لونه ووزنه وطوله، وهل يشبه أمه أو أباه؟ أما إذا سمعت عن شخص أنه مات فذلك يقين لا تسأل ما حدث قبله كأن تسأل: هل مات على جانبه الأيمن أو الأيسر، وهل حشرج، أو مات مرتاحاً؟ إلى آخر مثل هذه الأسئلة الميتافيزيقية. وبالقطع لن تسأل: ما سيجري له؟ ولا تملك إلا أن تسأل له الرحمة من الخالق الرحيم، وكان يعتقد أن الراحة عند الموت هي نعمة كبيرة من الله، وكان يقول: إن أروع قصة يمكن أن تكتب هي أن فلاناً ولد وكبر وتعلم ورزق الأبناء والبنين وانتصر وانهزم وتفوق وانحدر وتقدم وتقهقر. ثم جلس على كرسيه وغفا إغفاءة طويلة واستراح.. لقد مات!! أما بعد ما يفعله الناس له بعد الموت فإنه يستشهد بقصة قال إنه قرأها من الأدب الأجنبي وإن كنت أعتقد أن فيها من انطباعه وفلسفته بعض الإضافات أو الرتوش. تقول القصة: إن شخصاً مات وذات يوم سمع طرقاً على شاهد قبره فقال: لعلها زوجتي جاءت بعد أن أحست بوحشة فراقي فذهبت روحه إلى منزله فرأى زوجته وقد انتهت من ترتيب مجلسها ثم ألقت نظرة عابرة على صورته المعلقة على الحائط بعد أن وقع نظرها عليها دون قصد، ثم جلست تعد لنفسها الشاي تدفئ به نفسها من برودة أحستها في جسدها، ثم أحس بطرق مرة أخرى فقال لعلها ابنتي فقد كنت لها أنيساً وجليساً فذهبت روحه مرة إلى منزله فوجد ابنته وقد فرغت من قراءة صحيفة كانت بيدها ثم قامت للهاتف تحادث خطيبها تبثه أشواقها إلى غير ذلك مما يجري بين كل خطيبين من حديث، وسمع الطرق مرة أخرى وثالثة فقال لعله كلبي الوفي فخرجت روحه إلى خارج القبر ودارت حوله فوجد الكلب يتصارع مع كلب آخر على عظمة كانت مع أحدهما فقال لنفسه:

لقد فهمت من كلبي ما لم أفهمه من الآخرين. لقد وصل إليَّ قبل الآخرين ولو أنني كنت حصيفاً على غير عادتي في حياتي لدرت حول القبر أولاً لأعرف الحقيقة كما هي!

وحتى عند الموت يرى في استشهاده بأبيات شعرية سآتي على ذكرها أن الإنسان لا يخلو من أنانية حين يكون محباً وذلك أسمى ألوان الأنانية، والأبيات تدور بين أخت تحتضر وبين أختها والأبيات تقول:

- مــاذا أقــول لــه إذا رجــعــا..

* يوماً ولم يبصرك في القصر

مـاتـت عـلـيك أسًى أجـيـبـيـه..

- وإذا تـرفـق بـي لـيـسـألـنـي

مـا قـلـت سـاعـة نـزعـك المـر

* قـولـي لـه ابـتـسـمـت فـتـسـلـيـه

- وإذا لمحـت الـدمـع مـتـحـجـراً

فـي جـفـنـه الـذاوي مـن الـقـهـر

* رحـمـاك أن الـدمـع يـشـقـيـه

وإذا تـطـلـب أن نـسـيـر مـعـاً

لـلـقـبـر كـي نـبـكـي عـلـى الـقـبـر

كـونـي لـه أخـتـاً وسـلـيـه!

إن رموزه وشخصياته في هذه الاستشهادات لا تحتاج إلى تفسير وإن كانت في حاجة لدراسة عميقة وجادة.

سارق القصيدة

لم يكن حمزة شحاتة خلال المدة التي عايشته فيها حفياً بشعره أو

حتى بالإشارة له أو بالاستشهاد بشيء منه كما جرت عادة الشعراء قاطبة، الذين فيهم بعض سمات النرجسية وهي صفة إذا قيلت عن الشعراء فلا ضير.

أكثر من ذلك فإنه كان يراه فألاً غير حسن لمن يعجب به أو يردده ولم أجد لذلك تفسيراً رغم محاولاتي الحثيثة والجادة للوصول إلى ذلك.

وهناك أمثلة يمكن أن يستشهد بها في هذا الصدد، فقد أخذ شاعر كان ناشئاً منذ ما يقرب من خمسين سنة - قصيدة لفارسنا ونشرها باسمه - عن قصد أو غير قصد - ولم تثر ثائرته ولم يثر ضجة وقد سألته ذات مرة كيف ترك هذه الحادثة تمر وهو الذي يبحث عن الحق ويدافع عنه حتى آخر لحظة من عمره؟ أجابني: مادام شعري لم ينفعني فلعله ينفعه.

ومرت السنون ووصل الرجل إلى مكانة مرموقة ثم أدار له الزمن ظهره وعلم بذلك فارسنا فقال له أدركته بركات شعري ولو بعد طول الزمن!!

بركات الشعر والسودانيون

وثمة واقعة أخرى، فقد علم أن المطرب طلال مداح غنى له قصيدة وهناك قال: أخشى عليه أن تدركه بركات شعري، وما هي إلا بضعة شهور حتى تعرض طلال مداح - يرحمه الله - لحادث سقوط من شرفة منزله، وهنا نظر إليَّ فارسنا مبتسماً وقال: لقد أدركته بركات شعري على عجل. ولعل الواقعة الثالثة أكثر غرابة ومدعاة للتأمل، فقد قال له زميل في سفارتنا في غانا انه كان هناك مع الأستاذ محمد محجوب وزير خارجية السودان وهو شاعر مبدع وقد جمعته به حفلة هناك وأنه تطرق إلى ذكر فارسنا وأبدى إعجابه بشعره وبالخصوص قصيدته عن جدة، وأضاف أن كثيراً من الإخوة السودانيين معجبون بهذه القصيدة ولم يمض إلا شهر أو بعض شهر حتى

عزل محجوب من منصبه وأودع السجن حتى انتهى. ولم ينس فارسنا المناسبة ليذكر ببركات شعره وأضاف: أخشى على السودانيين من هذه البركة فهي على شخص تهون أما على شعب فلا تهون!!

في موسم الحج رحل حمزة شحاتة ومكة مشغولة بخدمة ضيوف الرحمن.

محمد باخطمة وعبدالله خياط يسترجعان ذكريات مسيرة شحاتة.

وثمة نقطة تثير استغراباً فهو لم يكن حريصاً على الاحتفاظ بما كتب من شعر وكنت كلما سألته عنه يقول عند فلان في جدة يحفظه عنده أو عند فلان في القاهرة الذي كان يكتب ما أمليه عليه. وذات مرة طلبت في إصرار شيئاً من شعره لينشر في «عكاظ» فوافق وظننت أنني انتصرت انتصاراً عظيماً ولكني ذهلت حين طلب من بناته أوراقاً تركها في مكان بشقته وذهلت أكثر حينما أحضرتها وريقات متناثرة وضعتها كغطاء في المطبخ أو البوفيه وضعن عليها الأطباق والكؤوس ولم يثر ذلك حنقه وكلفني ذلك جهداً كبيراً في إصلاح ما أفسدته بعض بقايا الماء من طمس بعض الكلمات ثم إعادة طبعها ثم مراجعتها معه للمرة الأخيرة قبل أن أبعثها وتأخذ طريقها للنشر، وكانت سبقاً كبيراً حُسب لـ «عكاظ» ورئيس تحريرها آنذاك الصديق عبدالله عمر خياط ولعلي لا أذيع سراً إذا قلت إن «عكاظ» رصدت مكافأة لنشر كل قصيدة تجاوزت بكثير ما تقاضاه أي كاتب أو شاعر أو مفكر في ذلك الوقت فقد تجاوزت المكافأة ألف ريال لكل قصيدة، ولم يعلم هو بذلك لأنني على يقين بأنه لو علم بذلك لرفض بشدة ولخاصمني وخاصم «عكاظ» ومسؤوليها وقراءها، لكن يشاء القدر أن تنتفع بها إحدى بناته التي كانت تدرس الطب في تركيا، حيث كانت في حاجة إلى مبلغ من المال لتواصل الدراسة فتم تحويل مبلغ المكافأة لها وكان مجزياً، حتى إذا به يبادرني مرة ويخبرني أن ابنته أرسلت إليه شاكرة تخبره أن ظروفها المالية قد انحلت، فحمدت الله، ولكنه سألني وكيف كان ذلك؟ فقلت له: لا أدري وأردفت متغابياً لعل شعرك قد حل الموضوع. وأحسبه قد فهم حين حملق فيّ وهو بين مصدق ومكذب ولم

يقل شيئاً لبرهة.. ثم عاد يردد في حنان الأب وشجن المحب وجادت بوصف حين لا ينفع الوصل!

آخر ما كتب

لقيته ذات صباح وهو منهكاً يبدو عليه الإرهاق والتعب من طول السهر وأعطاني لفة من الورق ففتحتها ووجدت أنها قصيدة يقول في مطلعها:

ما اصطباري على الأسى وثوائي

وندائي من لا يجيب ندائي

وقال: اقرأها فقرأتها حتى انتهيت منها وهي ملحمة تزيد على مائتين وسبعين بيتاً يبدو أنه كتبها بخط يده مرة واحدة دون توقف، وهي عادته وطبيعته التي عرفت عنه. فهو لا يكتب القصيدة على دفعات وإنما يسترسل ويكمل القصيدة دون توقف أو تعديل في بيت أو كلمة أو حتى حرف، وشق عليَّ تعبه حين لاحظت أن في الأسطر الأخيرة بدأ مبلغ تعبه في تراقص الكلمات ولم يعد الجهد يساعد خطه الجميل أن يكون كما هو. وقال لي: يا صديقي هذه هذه آخر ما سأكتب.. وعاد يقول كمن أزاح هماً ثقيلاً عن صدره.. لقد انطفأ السراج.. وأبقاها لدي وطلب أن تكون في حرز مكين وقد كان. ثم طلبها وعلمت أنه أعطاها لشخص كبير قال إنه لم يستطع أن يرد له طلباً، وكانت هذه وباليقين خاتمة العقد وآخر ما كتب من شعر.

دعاباته وحكمه

لم يكن فارسنا كما صوره البعض - ولا أدري إن كان عن حسن قصد أو سوء - في مغيب حياته رهين المحبسين، فهو كان منفتحاً على الحياة يقرأ له ويسمع ويتحدث. كان يحضر إليَّ في مكتبي في القنصلية كل صباح حين كانت القنصلية في الجيزة حيث لم تكن المسافة بينها وبين منزله بالجيزة

كبيرة، وحين انتقلت القنصلية للزمالك كنت أصحبه إليها كل صباح لا يتخلف عن ذلك إلا إذا كان يشتكي من تعب أو شغله شاغل من شواغل الدنيا وظللنا على ذلك من منتصف سنة 1964 حتى نهاية سنة 1971م كما كنت أصحبه في المساء إذا كان هناك استقبال أو توديع لأحد وكان حريصاً على أداء هذا الواجب الاجتماعي مع ما كان يتجشم من أجل ذلك من إرهاق.

كان إذا وصلنا للمكتب يختلف إلى الزملاء وكلهم له محب أو إلى الحديث مع من يقابلهم من السعوديين الذين يترددون على القنصلية، حتى إذا انتصف النهار أكون قد أنهيت جزءاً كبيراً من عملي – وكنت قد رتبت أمري على ذلك – إلا ما يطرأ من طارئ فنجلس نتحدث في كل شيء من الأمور اليومية من السياسة إلى الفن إلى الشعر وحتى إلى الرياضة.

صديقي اللدود

وكان لا يبدأ الحوار مع من يلقاه حتى يسبر غور مستواه الذهني والثقافي عملاً بقول الإمام الشافعي رحمه الله: ما جادلت عالماً إلا غلبته وما جادلني جاهل إلا غلبني، وكان يعف عن الخوض في سفاسف الأمور ولا يذكر أحداً في غيبته إلا بخير.. أما في حضوره فيداعب، حتى إنه كان يقول لشخص إذا لقيه «أهلاً يا صديقي اللدود» وآخر «أهلاً بالذي ليس له من اسمه نصيب»، وكان يحس بالموقف النفسي لمن يحدثه من صوته فإذا كان متوتراً باسطه وهوّن عليه الأمر ومن أطرف ما كان من ذلك أنه أحس مرة أنني محنق فأراد أن يسرّي عني فروى دعابة عن نفسه استغربت لها ودهشت فقلت له: أنت يا أستاذ فوق ذلك، فصاح ضاحكاً: لا تقل ذلك! وروى لي قصة أضحكتنا كثيراً. والقصة تقول إنه كان حكيم بالغ الناس في تعظيمه وكان كلما قال شيئاً هش الناس وبشوا وقالوا له: أنت فوق ذلك، حتى إذا جاء يوم قلب له الدهر ظهر المجن فسجن وحكم عليه بالموت على خازوق، وحين أجلسوه عليه كان يصيح فكانوا يردون عليه: أنت فوق ذلك، وكان يصيح متألماً

فيردون عليه بنفس القول حتى إذا ما زاد عليه العذاب مما يلقى ومن قولهم صاح باكياً: ليتكم وفرتم هذا القول من قبل فلم أصل إلى ما وصلت إليه الآن. كم هو فيلسوف حتى في دعاباته والدعابة تتطلب عادة جزءاً كبيراً من الهزل مع شيء من الجد، أما فارسنا فقد أعطى الدعابة ما تستحق ولكن بطريقته هو وبمقياسه هو.

لقيت فارسنا ذات صباح أول شهر ذي الحجة وكنت قد عزمت على السفر لمكة المشرفة لأداء فريضة الحج، لقيته منبسط الأسارير منشرح الصدر على شكل لم أره فيه من قبل: قال لي: يا صديقي إن الجسد الذي أمامك هو الجسد الأثيري فأنا اليوم أشعر أنني ارتحت. قلت: الحمد لله. قال: أشعر اليوم أنني فرغت من الحساب. سألته مستفسراً في اندهاش الحساب! مع من؟ قال: مع نفسي أخبرته بعد ذلك إنني عزمت على السفر لأداء فريضة الحج بعد يوم فانتقلت الدهشة إلى محياه وإن لم تؤثر على مظهر الراحة السابقة التي كانت تكسوه. صمت قليلاً ثم قال: سأفتقدك أيها الصديق في أيام العيد! ثم قضينا النهار معاً.. أنا في أداء عملي وهو في حديث مع من كان يفد إلى المكتب، وكان مظهر البهجة والارتياح يكسو ملامحه، وعندما حان موعد الانصراف طلب أن نسير قليلاً في شوارع القاهرة فتركت له توجيه مسار اتجاهنا، وجبنا يومها القاهرة من شرقها لغربها ومن شمالها لجنوبها حتى إذا مررنا باستاد القاهرة وكانت تجري على أرضه مباراة في كرة القدم سألته مداعباً: أتحب أن تشاهد مباراة كرة القدم؟

رد برضى وسرور: لا بأس ولكني أحب أن نقضي الوقت نسير معاً ونشم الهواء فإن بواكير الشتاء قد أهلّت.

يوم الوداع

استغرقت المسيرة ما يزيد على أربع ساعات وكان المساء قد بدأ يرخي سدوله ووصلنا إلى باب منزله حيث أزفت ساعة الوداع فنزلنا من السيارة

التي كنا نمتطيها في تجوالنا وودعته قائلاً: أستودعك الله، فقال في صوت متهدج: أستودعك الله وإلى الملتقى، وكان وداع.. وداع مفارق غير ملاق على هذه الدنيا، فقد سافرت لمكة وعند عودتي للقاهرة علمت بأنه لاقى وجه ربه ولم أعلم بذلك وأنا في مكة، فهي في عجيج وضجيج بالحج والكل فيها مشغول ولا وسيلة للاتصال فيها بين الناس فهم جميعاً مشغولون، ولا وسيلة للحصول على صحيفة فأغلبها متوقف، أما المتواجدة فمن المستحيل الحصول عليها للظروف التي أوضحت. وكانت فجيعتي كبيرة وأحسست أنه وإن انتهت شجونه فإن شجوناً في داخلي قد بدأت وأظن أنها لن تنتهي. وانتهت فترة عملي وعدت إلى جدة والقصيدة التي كنت قد بدأت بعض أبيات منها لازالت حبيسة في الوجدان، ولم تكتمل ولادتها إلا بعد أعوام حين أخبرني الصديق عبدالله جفري وكان يعمل مدير تحرير لـ «عكاظ» أنه وصلت إليه كراسة فيها كلمات لفارسنا ويريدني أن أختار منها وأقدم لها لتنشر، وقد كان وجاء الإلهام في ليلة واحدة وأكملت القصيدة وجاءت كما أحب هو من شعر التفعيلة وكما تنبأ بعد وفاته وأنها ستكون في رثائه ونشرت مع الكلمات في حلقتين أخذت عنواناً هو: (أول الكلام) والثانية (آخر الكلام) أما القصيدة فقد نشرت في «عكاظ» بتاريخ 8 جمادى الآخرة عام 1394هـ وهي بعنوان (الفارس غاب):

يا من علمني أن الكلمات

رغم الصمت ورغم الكتمان

رغم الخوف ورغم النسيان

تحيا وتعيش لكل زمان



يا من علمني أن الغربة في النفس

وليست في بعد الأوطان

يا من علمني أن العالم سجن

والسجان هو الإنسان

هو صنع الكذب ونمقه

أعطاه دواعي

أعطاه معان

❖ ❖ ❖

يا من علمني

أن لا يبني مجد الإنسان

سوى الإنسان

❖ ❖ ❖

الفارس غاب؟!!

ركب الفرس المغسول بضوء الفجر

وسار..

ومضى لا يلوي

ترك الفانية وليس لحي في الأمر خيار

ومضى في دنيا باقية

لا يسمع فيها صوت الأشرار

❖ ❖ ❖

سكت الصوت المجلو بلون الصبح فما ثم هزار

بقيت بسمته للإنسان

إذا عانده زمن أو جار

بقي الفكر الصافي..

يعطي الحكمة..

أن الدنيا

ليل ونهار

ورحل الفارس النبيل عن هذه الدنيا في أعماق كل من عرفه وأحبه - كما ترك في أعماقي خاصة.. شجوناً لا تنتهي، فهو الغائب.

وبقيت كلمة

وبعد.. فهذا هو حمزة شحاتة الذي عرفته مدة تزيد على سبع سنين في فترة ما قبل المغيب في حياته بكل ما في هذه الحياة من مد وجزر وصحة ومرض، لم يكن فيها منعزلاً عن الحياة وما فيها ولكنه كان متفاعلاً مع كل ما يجري فيها من أحداث وتداعيات وكان له رأي واضح ومحدد في كل الأشياء لا يتنازل وإن كلفه ذلك جهده وعمره.

وقد ذكرت كثيراً مما عرفته إلا من أشياء خاصة من خصوصياته لم أذكرها وهي لا تنقص شيئاً من شخصيته العظيمة - كما قد يتبادر للذهن أول وهلة - ولكنها تضيف إن ذُكرت ضوءاً إيجابياً على هذه الشخصية وأمسكت على ذكرها لأنها من خاصة خصوصياته. ولقد أثار تساؤلي واهتمامي من زمن بعيد ما كتبه الأستاذ عزيز ضياء يرحمه الله عن فارسنا إذ قال فيما كتب عنه: إنه قمة لم تكتشف، وهو على حق فيما قاله. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: لِمَ لم يحاول أحد أن يجشم نفسه التعب والجهد ويقترب؟ ووجدت الجواب مراً: إنها مسؤولية الفكر في بلادنا، الرسمي كالنوادي الأدبية والشخصي كالأدباء والمفكرين وأرجو أن أكون صادقاً وواضحاً فأقول إنهم مقصرون فإذا لم يهتموا برموز الفكر والتنوير في بلادهم فبمن يهتمون إذاً؟!

ولئن قامت محاولات طيبة فردية لنشر شعره ونثره فذلك جهد مشكور، لكنه لم يعط هذه الشخصية كل ما تستحقه من تعريف، ولئن قامت

محاولة تحت مظلة التجديد وركوب موجته فقد أساءت ولم تحسن لنفسها قبل أي أحد. رحم الله الأستاذ الكبير ورائد العلم حمزة شحاتة فقد عاش كبيراً ومات وقد خلف من الآثار كثيرها ليبقى على مر الزمن شاهداً على القمة الشامخة.

أما الحدث الرابع وكان يجب أن يكون الأول في السياق؛ لأنه حدث محوري عاشت ظلاله وتوابعه تلامس كل حياته؛ جعلت الملايين لهذه الحياة يشعرون بالأسى ويتساءلون كيف تجاهله زمانه؛ وفيه من المأساة والملهاة ما لن نسمع عنه إلا في أساطير الإغريق. والحدث إنه كان في الحجاز قمتان لهما مكانتهما وقيمتهما.. الأولى الفكر ويمثلها فارسنا. أما القمة الثانية فتمثل المال ونفوذه. وما كان للقمة أن تتسع للاثنين؛ فرجحت كفة المال واندرج تحت عباءته رجال أدركوا الوجاهة في الوظائف ورغد العيش؛ وهم دونه قيمة وقامة. أما صاحب الفكر المستنير فقد تجاذبته وظائف لا تليق بمكانته وقيمته، لعل من أغربها هو عمله في نقابة السيارات. ولم يقف الأمر عند هذا التجاهل بل إنه تجاوزه إلى ما هو أمَرّ؛ حين طلب وظيفة لم ينلها؛ فكتب في مرارة في إحدى رسائله يقول: نحن الآن في الحجاز؛ وقد ضاق بعض المهتمين بحالي، فرشحني أحدهم مراقباً لغوياً للإذاعة فقالوا له استوثق من رضاه أولاً. فأعلنت رضاي فلما حمله إليهم خرجوا من الموضوع بقولهم: إنه يسخر منك إنه لا يمكن أن يقبل. ويضيف في مرارة أشد: إننا مانزال هنا في الحجاز حيث لا يُصدق شيء حتى إنك في حاجة إلى العمل. وهنا قرر الرحيل عن زمان أنكره وأهل تجاهلوه. وقد سألته مرة ألا تعود للحجاز؟ فصمت طويلاً وقال بنبرة فيها ما فيها من الأسى والعتاب: يا صديقي:

قالت الضفدع قولاً رددته الحكماء

في فمي ماء وهل ينطق من في فيه ماء

تلك الأحداث ومرارتها عبر عنها في أسطر أربعة؛ أوجز فيها ما يمكن أن يكتب في أربعة مجلدات حيث قال: أتعرف قصة القائد العسكري الذي

خسر المعركة لعشرة أسباب؛ أعفاه الحاكم العسكري من تسعة منها حين ذكر أولها وهو نفاد الذخيرة. إنها قصتي. نفاد الذخيرة ثم تسعة أسباب ليس نفاد الذخيرة أهمها ولا ألعنها ولكنه أولها في السياق.

الأساتذة الحضور.. وهنا أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.



هوامش

1) مطلع القصيدة:

النهى بين شاطئيك غريق		والهوى فيك حالم ما يفيق

2) بيت شعر من قصيدة للشاعر جورج جرداق تغنت بها أم كلثوم.



- 1 -

سوف تظل صورة حمزة شحاتة حكاية أكثر منها أي شيء آخر، فهو الشاعر الذي لم يكن وهو الأديب الذي لم يظهر، وهو القمة التي لم تكتشف - حسب تعبير صديقه وصهره ورفيق دربه عزيز ضياء -.

أما لماذا هذا كله... فهذه هي الحكاية التي صارت أبرز حكايات ثقافتنا، وليس عندنا في مرحلتنا المعاصرة رجل كحمزة شحاتة في غرائبية سيرته وفي خيالية حياته. لقد عاش ومات وكأنما هو طيف مر ولم يترك أثراً.

كان من ديدنه تمزيق قصائده، وكانت حادثة تمزيق القصائد قصة منزلية شهدتها بناته وسجلتها ابنته شيرين، كما كان يرفض نشر أي شيء من شعره أو كتاباته، وكان يتجنب الظهور الصحفي والإعلامي وحتى الاجتماعي، وحينما حصلت غلطة نادرة ورضي بلقاء صحفي مع جريدة الأهرام القاهرية تنكر لهذه المقابلة بعد نشرها مع صورته على الصفحة، وقد فضحت الصورة الرجل أكثر مما كشف عنه اسمه، وصار ذلك حينما لاحظ جاره المصري أن تلك الصورة تعود لهذا المجاور لهم وهي تشبهه صورة وتشبهه مسمى، ولكن الجار المصري لاقى خيبة أمل حينما طرق باب شحاتة فرحاً ومفاجئاً بأن الجار أديب كبير وشاعر فحل - كما تصفه الجريدة - وراح يطرق الباب ليلاقي جاره بحفاوة المكتشف لعبقريته، غير أن شحاتة فاجأ الجار بدعواه أن هذه الصورة هي من التشابه الذي يخلق الله منه أربعين وأن الاسم هو لشاعر سعودي يقيم في مكة وليس هو هذا الماثل لحظتها في عمارة في القاهرة، وختم شحاتة خبره بأن قال لجاره المصري إني لست سوى مرب لخمس بنات، وإنني رجل من عامة الناس.

وهناك طوى المصري الجريدة وطوى قدميه عائداً إلى باب شقته ليغلق عليه بابه ويردد سبحان الله يخلق من الشبه أربعين ومن الأسماء مئتين.

هذا هو حمزة شحاتة الناكر لذاته والمزق لشعره والقابع في ظله.

ولكن هذا الذي تلك صفته خرق قاعدة عزلته، مع نص واحد، هو محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، وهي المحاضرة التي ألقاها في جمعية الإسعاف في مكة المكرمة، (1355هـ/ 1935م). وكان يوم إلقائها يوماً مشهوداً وحضرها جمع غفير من الناس، وطال زمن إلقائها حتى امتد لأربع ساعات وكان البعض من الحضور يخرج لقضاء حاجته أو لتناول طعامه في بيته ثم يعود ليجد الرجل مازال يلقي والناس مازالت تستمع. وهي محاضرة صارت حكاية وصارت مختصرا قدريا لصاحبها.

– 2 –

في البدء كانت المحاضرة وفي الختام كانت المحاضرة، إن محاضرة الرجولة عماد الخلق الفاضل هي المحاضرة الوحيدة لحمزة شحاتة في حياته كلها، وهو الرجل القادر والعارف المتمكن، وهي كذلك المحاضرة الخاتمة لنادي الإسعاف في مكة المكرمة، إذ توقف النادي عن النشاط الثقافي بعد تلك المحاضرة، وهذه الخواتم لم تكن سوى بداية قصة سوف تكتب حكاية الرجل المسمى حمزة شحاتة.

وأول الأمر أن هذا الرجل هو سليل عائلة تهيمن عليها الأنوثة في تركيبتها العائلية وكان أجداده يخلفون أكثر ما يخلفون البنات، كما أنه هو خلف خمس بنات وليس له ذرية ذكور، وقد جاء اسم العائلة (شحاتة) نتيجة لهذا، ولقد روت لي شيرين حمزة شحاتة، أن اسم العائلة الأصلي كان العدوي، وأن جدهم رزق بذرية بنات، وظل يتمنى الولد الذكر، خاصة أن كل ما يحيط به هو الإناث وليس له إخوان ولا بنين، حتى صار يوم وجاءه ولد ذكر، وهناك نصحته الحكيمات العارفات بأن (يشحت) الولد لكي يحصنه من

العين، ومصطلح يشحت يعني أن يلف المرء بالمولود على البيوت ويعرضه على الناس كي يقرءوا عليه تعويذة تحميه من العين، ولقد كانت العائلة بحاجة لهذا الطقس لحماية هذه النادرة العائلية في مجتمع يمجد الذكورة ويحقر الأنوثة.

وهكذا كسب الولد اسمه (شحاتة) بعد أن شحتوه على البيوت ويصير الاسم التعويذة علامة على العائلة ومسمى لها. وتم ضمان دوام التناسل العائلي وحفظ الاسم والتعويذة في ترابط نفسي بينهما.

هذه التعويذة لم تغادر ذاكرة الحفيد حيث صارت أهم علاماته الثقافية فجاءت المحاضرة لتحمل الرجولة عنوانا لها وشعاراً قيمياً وثقافياً. وكان أن كتب حمزة شحاتة محاضرته الوحيدة بعنوان (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، والعنوان هنا هو ناتج معرفي لخلاصة الثقافة الشعبية التي تحمل مقولات من مثل الراجل/ والمراجل/ والمرجلة/ وترجمتها الفصيحة عن الرجولة.

ولم تكن المحاضرة خطابا في الفلسفة، ولكن الناس حينها استقبلوها وكأنما هي فلسفة، ولم تكن خطاباً في الأدب ولكنهم رأوها قطعة أدبية مذهلة، والحق أنها قد كانت خطبة عصماء تحيل مرجعياً إلى خطب سحبان وائل في البلاغة والمفاصحة، وفي تركيز فحولة الخطيب وفحولة اللفظ.

كانت المحاضرة خطبة طويلة وعصماء تكشف عن فحولية الثقافة تحت عمامة الخلق الفاضل، وهي تحصر ذلك في مصطلح (الرجولة) ولم يكن ذلك غريباً حينها، وقد جاءت في مجتمع لم تظهر المرأة فيه بعد، وكانت النساء في المعادلة الاجتماعية جاهلات وأميات خارج إطار التصنيف المعرفي حتى إن الذكر يبلغ منزلة اجتماعية منذ لحظة ولادته كبشرى عائلية تعم الحارة وتتم شحاتته خوفاً عليه من العين الخاطفة، والعين لا تخطف البنت لأنها ليست بشارة ولا هي فرحة اجتماعية، ولذا صارت الأخلاق رجلاً والقيم رجولة والمروءة مراجل.

ولقد حفلت المحاضرة بهذه المعاني حتى أحالت المنظومة الأخلاقية

كلها إلى الرجولة، ولم يستنكر أحد ذلك وجرى تقبل الأمر على أنه فلسفة وفكر وأدب بليغ.

في تلك المحاضرة كانت التأملات النفسية والذاتية عالية جداً، وكان الحس الوطني والتربوي لحمزة شحاتة ولمجتمع الثقافة قوياً وحضرت المبادئ العلمية في الإدارة والسلوك والمعاملات قوية وكانت المحاضرة خطاباً وعظياً راقيا في قيم السلوك والوظيفة والعمل ، مع أنه كان ينفي صفة الوعظية عن محاضرته (ص 22)، ولا شك أن المحاضرة كانت ضرورية وكان الوقت يقتضيها ويتطلبها، وجاءت في زمن التأسيس الوطني والسياسي والوظيفي، وفي تلك الفترة كانت الإدارة في بداية عهدها مع ظهور وظائف الدولة خاصة في المالية والسياسة، وهذان أمران يقتضيان منظومة أخلاقية وتربوية منضبطة، وما كان خطاب حمزة شحاتة نظرياً ومثالياً، ولكنه كان عملياً ووظيفياً، وكان يخاطب قوما هم من موظفي الدولة ومسؤوليها، وهم رجال ولذا كانت الرجولة تعني شيئاً مباشراً لهم، وكانوا في موضع الصدارة ولذا كان القول لهم ومعهم عملياً ووظيفياً.

ولكن كيف ولدت المحاضرة...؟

في البدء جاء اقتراح لحمزة شحاتة من جمعية الإسعاف بأن يلقي عليهم محاضرة يكون عنوانها – حسب الطلب – هو: الخلق الكامل عماد الرجولة ، ولكن شحاتة عدل العنوان ليكون: الرجولة عنوان الخلق الفاضل.

وكان اعتراضه على مصطلح الكامل على أساس أن الكمال مطلب مستحيل ولكن الفضل هدف ممكن، ولذا صار التعديل، ويبدو أن العنوان قد مر بمراحل من التعديل والتفاوض، ففي صحيفة أم القرى جاء خبر عن المحاضرة وكان عنوانها في الجريدة هو: الخلق الكامل عنوان الرجولة (ص 11) وهذا يجعلنا أمام عنوان بصيغ ثلاث ، والثابت فيه هو كلمتا الرجولة والخلق، وهذا ربط عضوي بين المصطلحين يجعل (الرجولة) أساساً ثقافياً وأخلاقياً واجتماعياً . وإن اعترض شحاتة على صفة الكامل وأحل

محلها الفاضل، كما شرح في مقدمة محاضرته (ص 20) إلا أنه قد جارى المقترح في الالتزام بكلمة الرجولة عنوانا وعماداً. وهنا يتم التواطؤ الشعبي والثقافي على اعتماد الرجولة والانسياق وراء الإيهام الاصطلاحي.

ومن العجب أننا لا نجد في المحاضرة كلها أية محاولة لتعريف الرجولة خارج كونها قيمة أخلاقية وعنوانا للخلق الفاضل (الكامل)، ولن يكون هذا بعيدا عن المعنى الفلسفي الأفلاطوني أولا والنيتشي تالياً، حيث يجري تمجيد القوة وجعلها قيمة عليا تترجم الخلاصة الأخلاقية، فالرجولة معادل دلالي للقوة في منشأ الحضارة (ص 38) ومعاني الرحمة والشفقة والنخوة ومشاركات الشعور تقف كقيم سلبية ضد القوة من حيث إنها قيم للمجتمعات الدنيا وليست من قيم المجتمعات العليا، وهذا مفهوم يوحي بتأثيرات نيتشوية، وهو بلا شك يقوم كتعارض صارخ بين مفهوم الأخلاق ومفهوم القوة، وحينئذ هل ستنتمي الرجولة للأخلاق أم للقوة.

تبدو المحاضرة وكأنها مرافعة مثالية للانتصار للأخلاق. وإن تداخلت عناصرها كثيراً بين معاني القوة وكلمة الرجولة، ولم يحسم الأمر بين هذه التداخلات بسبب من طغيان الاستطراد والدخول من موضوع إلى موضوع، ثم لعدم تحديد معنى الرجولة، وعزله من المترادفات.

ولعل أخطر ما في لعبة المصطلحات في المحاضرة هو تسليم شحاتة بصحة المعنى المقترح كعنوان للمحاضرة فيما يخص التواطؤ على قبول كلمة الرجولة دون مناقشة معناها، والذي تجنب استخدام عبارة الخلق الكامل ووضع بدلاً عنها كلمة الخلق الفاضل مع تبرير التعديل لم يفكر في المأزق الاصطلاحي حول كلمة الرجولة، وقبل بالتوافق الذهني بين الأطراف حول المصطلح وكأنما يحيل إلى معنى جماهيري عام وليس إلى مصطلح ثقافي واجب التحديد، ويتضح ذلك عبر حضور كلمة الرجولة بوصفها مرادفاً دلالياً وليست مصطلحا معرفياً أو ثقافياً، فهو يقول (ص 34): (إني لو أردت أن أضع تعاريف أدق وأكمل للفضيلة والرذيلة والرجولة والأخلاق لوجب أن أسوق أمامي قطيعاً من أفكار الحكماء والعلماء والأدباء والفلاسفة، وأكون قد

عرضت عليكم بضاعة غيري وبهذا تكون اللعبة أقل خطرا مما نراه أو مما ينتظر).

يقول هذا بعد أن قرر في الصفحة السابقة بأن الرجولة (ليست هي الفارق الطبيعي بين جنسين ولكنها مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع ص 33).

وهو حينما يقرر أن الرجولة هي الصفات الرائعة في الرجل الرائع فإنه يحيل إلى أن ذلك هو المعنى في ميزان الاعتبار الأدبي، ولا شك إن الإحالة الذهنية هنا هي للمعنى الاجتماعي العام الذي كان في الأصل وراء اختيار عنوان المحاضرة ووراء قبول شحاتة للمقترح، ثم إنه وراء هروب شحاتة عن الدخول في تعريف فلسفي ومعرفي لمعنى الرجولة، وهو ما أفضى به إلى أن يجعلها رديفا دلاليا للفضيلة والأخلاق، وفي الوقت ذاته هي نقيض للرذيلة، وحينما نفى أن تكون مجرد فارق بين جنسين وقع فيما نفاه حيث ربطها مباشرة بالرجل الرائع بما إنها صفات رائعة له.

نحن إذن أمام خطاب فلسفي وذهني من نوع خاص، وهذه الخصوصية هي خصوصية اجتماعية تقوم على المتعارف الذهني لبيئة اجتماعية وثقافية محددة زمانياً ومكانياً، وليست المحاضرة إلا صورة لهذه البيئة وفلسفة لها، وعنوان الرجولة لم يكن عنوانا للمحاضرة إلا من حيث الشكل والمدخل، أما في الحقيقة فهو عنوان للمجتمع الرجولي الذي يعبر بهذه الصيغ في كل خطاباته الشعبية عن الرجل والمراجل والمرجلة والرجولة بما إنها صفات مطلوبة وبما إنها علامات على التميز والتفوق وبما إنها مطالب متوخاة تقوم عليها التربية وتقوم عليها صفات المثالية.

وهذا ما يفسر لنا تهرب شحاتة عن التعريفات الفلسفية للمصطلح ومن ثم الاعتماد على ما سماه بالميزان الأدبي، ولقد جاراه أفراد المجتمع قابلين بالمصطلح ومعجبين بالطرح.

ونحن لو جربنا اليوم وحذفنا كلمة (الرجولة) من عنوان المحاضرة

بداية ومن كافة ترددادتها في النص كله لما حدث أي ضرر على المقولات التي ساقها شحاتة وناقشها في كتابه (محاضرته)، ولظل الكلام كله لمصلحة مفهوم الخلق الفاضل دون أي خلل، وهذا يؤكد أن الرجولة مصطلح رديف جاء من القبول الشعبي الاجتماعي لنظرية الأخلاق.

– 3 –

يتقوى البعد الشعبي عند شحاتة ويميل الخطاب للانتصار له والتعويل عليه – وليس هذا عبر استخدام المصطلح – فحسب – وكم هو مهم أن يكون المصطلح مركزياً وموجها للخطاب – ولكن عبر انتصاره لما هو عملي وتطبيقي على ما هو مجرد معرفي وعقلي، ولقد ناقش موقف الفارابي من المعرفة وكيف أن الفارابي ميز تمييزاً طبقياً وعقلياً بين المعرفة والتطبيق، ورأى أن معرفة الصدق والفضيلة أعظم من تطبيقهما، ولو جاء رجلان أحدهما يعي عقلياً ومعرفياً دلالات الفضيلة ونظرية الأخلاق ولكنه ليس فاضلاً في ذاته وفي سلوكه، وآخر فاضل وأخلاقي بالفطرة ولكنه يجهل الأساس الفلسفي لنظرية الأخلاق، فإن الفارابي يفضل الأول على الثاني ولا يرى للثاني ميزة مادام يجهل ما يعمله وليس له من الفضيلة غير تمثلها لها سلوكياً دون وعي معرفي عقلي لما وراء ذلك. هذا ما يراه الفارابي ويعترض عليه شحاتة (ص 35). وشحاتة هنا يرجح العمل والسلوك الخلقي على التصور العقلي، وهو في هذا عملي وتربوي يقترب من التصور الشعبي للخلق الفاضل مع المصطلح الشعبي الممنوح لمن هذا وصفه وهو الرجولة (الراجل، المرجلة، المراجل) وهي الصفات الرائعة في الرجل الرائع – حسب مفردات شحاتة –.

وهذه ليست مفاضلة جدلية فحسب بل إنها انتقلت لتكون جذراً سلوكياً للرجل المسمى حمزة شحاتة كما سنرى.

– 4 –

إن ما تمخض عن تلك المحاضرة هو أنها صارت بياناً سلوكياً لصاحبها

، وهو لم يلق درساً على المجتمع المكي في تلك المحاضرة بقدر ما كتب سيرته الذاتية الآتية، وأول ما صار هو أنه رفض نشر المحاضرة، وقد أشار عزيز ضياء إلى ذلك في مقدمته للكتاب/ المحاضرة. ثم غادر بعدها البلاد إلى القاهرة لا ليبحث له عن متنفس ثقافي ولكن لينزوي في شقة مغمورة وسط زحام المدينة ويدخل وجهه في قلب الزحام مجهولا ونكرة وجسدا بلا هوية. وعاش هناك سنين طويلة في زمن التوهج الثقافي والسياسي العروبي في مصر ولم يغره ذاك بالظهور واكتفى من الحياة بأربعة جدران في شقة عالية في عمارة تغطيها الأزقة والمضايق.

هكذا كان هناك يمزق ورقات تضم بعض نصوص شعرية له، ولكنه إذ يمزق شعره لم يكن ليمزق محاضرته وكانت في نسخة وحيدة فريدة قابلة للتمزيق والقتل السريع، ولكنه لم يفعل. وهنا يأتي السؤال لماذا....؟؟

ذكرت لي شيرين ابنته أنه كان يمنعها وأخواتها من التنزه في حدائق القاهرة ولا يعطيهن رخصة للخروج من المنزل إلا بعد أن يعطينه ما لديهن من قصاصات ورقية لبعض ما يحفظنه من شعره، فيقوم بحرق هذه القصاصات ثم يسمح لهن بالتنزه، وفي مقابل ذلك روى لي عبدالله عبدالجبار أنه قد استعار من شحاتة نسخة المحاضرة الوحيدة التي يحفظها عنده بخط يده كما ألقاها في مكة وظلت محمية بين أوراقه، ولم يبخل شحاتة على صديقه حيث أعاره هذه النسخة الوحيدة الفريدة، ومضى وقت بلغ السنوات وهي عند عبدالجبار دون أن يسأل عنها صاحبها أو يطلب ردها إليه، وفي ليلة ليلاء ما كانت في حسبان أحد تفاجأ عبدالجبار بصديقه حمزة شحاتة يطرق عليه الباب ويطلب منه المحاضرة بشكل مفاجئ وغريب وكأنما هو شيء قدري، ولم يتردد عبدالجبار في إعادة المحاضرة إلى شحاتة، ومضى الرجل ليأتي الصباح بالمفاجأة الأكبر حيث طرق رجال المباحث المصرية باب عبدالجبار واقتادوه للسجن مع كل ما في البيت من أوراق، وبقي هناك في السجن وقتا خرج بعده طليقاً ولكن الأوراق - كل الأوراق - اختفت إلى الأبد.

وهكذا سلمت المحاضرة بقرار قدري وإلا لضاعت هي الأخرى إلى الأبد .

هذه محاضرة قدرية كتبت سيرة صاحبها وفرضت عليه نظاماً حياتياً صارماً غادر فيه الناس لأنه لم يجد فيهم الخلق الفاضل، ومن أجل رجولة تمناها وطلبها وحينما لم يجدها غادر المجتمع وحبس نفسه، وقرر تمزيق قصائده ولكنه احتفظ بهذا النص القدري واحتمى وتستر بورقه مثلما تستر أبونا آدم بورق الجنة ليغطي سوءته.

لقد كانت المحاضرة كاشفاً للسوءات وكانت في الوقت ذاته غطاء لهذه السوءات ولقد لبى حمزة شحاتة نداء النص وصارت جملة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بمثابة الجملة الثقافية الصادرة من رحم الثقافة الشعبية الإنسانية، بكل ما فيها من زخم معرفي حوله صاحبه إلى سلوك عملي وكتب بقية سني عمره ليكون الحامل لخطايا البشر والمكفر عن نواقصهم ونواقض الرجولة فيهم ولذا مزق كل شيء، صورته وجواز سفره ووثائق زواجه، وسجلاته الوظيفية وشعره وحتى اسمه.

ولكنه أبقى المحاضرة في صندوق سحري وحماها ليحتمي بها وتركها تكتبه بعد أن كتبها.



ملاحظة: الإحالات في البحث إلى كتاب (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بما إنه النص المنشور عن المحاضرة، منشورات تهامة، جدة 1981/1401.

في مسألة تعريف (الأسلوب) ثمة ربط بينه وبين مفهوم (الرؤية)، أو مفهوم (المعنى الكلي)[1]. وهذا الربط ذو صلة وثيقة بنظرية بيردسلي القائلة بأن الأسلوب يكمن في المعنى المركب الذي يجمع ثلاثة أنواع هي: المعنى الإدراكي cognitive purport وهو قدرة الرسالة على إعطاء معلومات عن معتقدات المتكلم، والمعنى الشعوري emotive purport وهو قدرتها على إعطاء معلومات عن مشاعر المتكلم، والمعنى العام general purport وهو قدرتها على إعطاء أي معلومات أخرى تخص المتكلم[2].

وفي ظني أن هذا التصور يمكن أن تكون له جدواه المعرفية من حيث إنه يجعل درس الأسلوب متسقاً مع الغاية الإبستمولوجية الأعم لوظيفة اللسانيات بما أنها – في المحصلة – «تقريرات عن المعنى»[3]. كذلك فإن هذا التصور يجعل الأسلوب نسقاً مفتوحاً يكاد يرادف مفهوم (رؤية العالم) بمعناه الذي يعني صيغة العيش والمبدأ والتفسير التي يقوم من خلالها الفرد أو الجماعة برؤية العالم القائم وتفسيره والتفاعل معه ومع مكوناته سواء فيما يتعلق بالمكان أو الزمان أو المكانة أو القيمة أو الدور. فنحن عندما ندرس الأسلوب وفق هذا المنظور إنما ندرس رؤية العالم.

ونظراً لأن سياق هذا البحث لن يتسع لإجراء تحليل شامل لأسلوب حمزة شحاتة فإننا سنقصر مهمتنا هنا على بحث علاقة مفهومه للأسلوب برؤيته للعالم.

إذاً مهمتنا في هذا البحث هي أن نعالج مفهوم الأسلوب عند حمزة شحاتة من منظور ارتباطه برؤيته للعالم، أو بوصفه تجلياً لهذه الرؤية.

وبطبيعة الحال فإن نقطة الانطلاق في هذه المهمة هي أن نبدأ بتعريف

حمزة شحاتة للأسلوب حيث يقول: «الأسلوب هو فن القدرة على استخدام المظاهر وتطويعها للتعبير عما ترمز إليه تعبيراً تنهض به الفتنة، ويستقيم التأثير»[4].

ومن الواضح هنا أننا إزاء جملة من المفاهيم التي تشكل أركان هذا التعريف، والتي تحتاج إلى تفكيك نأمل بعد إجرائه أن نرى صورة العلاقات الرابطة بينها. فنحن لدينا في هذا التعريف المفاهيم التالية: فن القدرة، استخدام المظاهر، التعبير، المرموز إليه، الفتنة، التأثير. ولعل أول ما يُلحَظ في هذا السياق أن جملة هذه المفاهيم تخلو من أي عنصر دال يشير إلى اللغة. ومن ثم فإن التعريف يجعل الأسلوب يأخذ دلالة إطلاقية تعم أي شكل من أشكال التحكم في مظاهر الأشياء وتطويعها للتعبير. وبذلك يبدو الأسلوب في مواجهة (المظاهر) فعلاً متعدياً، أو إرادة متسلطة. إنه يُخضع المظاهر للتبدل فلا تصير كما كانت. لقد أصبحت مع الأسلوب مسكونة بـ «التعبير عما ترمز إليه»؛ أي بالمعنى والرمز. بيد أن هذه (القدرة التعبيرية) التي يقوم بها الأسلوب مشروطة بشرطين: شرط «الفتنة التي تنهض به»، وشرط «التأثير الذي يستقيم به أيضاً. فإن لم يتحقق للأسلوب هذان الشرطان (الفتنة والتأثير) فإنه يخرج عن كونه أسلوباً. وفي هذه الحالة فإن المظاهر سترتد إلى ما كانت عليه؛ أي أنها تظل بلا معنى تعبيري. وبما أن مفهوم (الفتنة) مؤشر لحقل الجمال في درجته القصوى التي تجعل مهمة تفسيره مهمة شاقة، فإننا نكون ضمناً إزاء فكرة (تعددية المعنى) في الظاهرة الأسلوبية. فالأسلوب يجبر المظاهر على الدخول في فتنة التأويل. وهذه الفتنة قيمة إيجابية بأمارة ارتباطها بفعل النهوض؛ فهي التي تنهض بالتعبير. وبما أن المظاهر تحولت بالأسلوب إلى فتنة فإنه يترتب على ذلك قيام الغاية واستقامتها، وهي «التأثير» في متلقي ذلك الأسلوب.

من الواضح إذاً أن تعريف شحاتة لمفهوم الأسلوب على درجة عالية من الكثافة الدلالية، وهو الأمر الذي يشير إلى أنه قد صاغ هذا التعريف بعناية

شديدة. وهذا ما يدعونا إلى مزيد من إمعان النظر في امتدادات هذه الكثافة.

ولنقف بقدر من التأني عند مفهوم (فن القدرة) الذي يمثل المكون الدلالي الأساس في التعريف. وفي هذا السياق نجد أن حمزة شحاتة يعطي أمثلة من صور هذه القدرة الفنية. ومرة أخرى نلحظ أن هذه الصور جميعاً لا تشمل أي فن لغوي. يقول بعد تعريف مفهوم الأسلوب مباشرة:

> «إن فن الحركة، وفن توزيع الألوان، أو الأنوار، والتصرف في تسليطها، وتقدير نسب سقوطها على الأمكنة والأشخاص والمناظر والحالات، وفن تزويق الملابس بالتقصير والتطويل، والتضييق والإرخاء، والشد واللف والضم، والمواءمة أو المفارقة بين خطوط اتجاهاتها بالمعارضة والانحراف - إن كل ذلك أسلوب يصنع صوراً من الجمال أخاذة السحر والفتنة: تكبر الصغير، وتجلو الغامض أو تكسب بالغموض المتوخى أسباباً مثيرة للافتتان، أو تواري القبيح، أو تصوغ بالمغالطة عن الحقيقة صواباً فنياً، يهز أو يحرك الإقبال» [رفات عقل، ص 30].

وكما ذكرت فإن هذا التمثيل لم يشر إلى فن القدرة اللغوية. وقد يكون لذلك دلالته في أن حمزة شحاتة يريد استبعاد المتبادر - عادة - إلى ذهن القارئ العربي من ربط الأسلوب بظاهرة الإبداع اللغوي، ومن ثم يريد حفز هذا القارئ إلى ربط الأسلوب بظاهرة الإبداع عموماً. فالتمثيل الذي يذكره حمزة شحاتة يمكن أن ينطبق على الإبداع في فن الحركة، سواء في الرقص أم على خشبة المسرح، وفي توزيع الألوان في اللوحة التشكيلية، وفي تسليط الأنوار وتقدير نسب سقوطها في العرض السينمائي، أو فيما يتعلق بالإبداع في الأزياء وفنون الموضات. إننا في كل تلك الفنون الإبداعية نجد القدرة الفنية تبدع صور الجمال التي لا تبقي مظاهر الواقع على واقعيتها.

على أنه من المهم هنا أن نشير إلى جملة من وجوه المغزى الضمني التي تنبثق من تمثيل شحاتة هذا:

أولاً: يُلاحَظ أن كل الفنون التي ذكرها شحاتة إنما هي فنون حديثة مستحدثة في سياق الثقافة العربية. وفي ذلك جانب من تفسير استبعاده المسألة اللغوية في تعريف الأسلوب. فالجمال الذي هو قوام الأسلوب ليس مقصوراً على ما اعتادته ذائقة هذه الثقافة مقترناً بإبداعها في اللغة. إننا هنا إزاء تسريب ضمني لجدارة إبداع الآخر الحضاري بأن نرى إلى ما قدم من جماليات في الأساليب الفنية.

ثانياً: يلاحظ أن حمزة شحاتة يربط بين الأسلوب وفكرة (الغموض المتوخى) الذي يكسب الصور الجمالية أسباباً مثيرة للافتتان كما يقول. ومؤدى ذلك أن الغموض في الأسلوب يُتوخى للقصد الجمالي. وهنا يبدو شحاتة بصورة القطع مع المعتاد البلاغي المعلي – في معظمه – من قيمة (الوضوح).

ثالثاً: يلاحظ أيضاً أن شحاتة يربط بين الأسلوب وما يسمى (جمال القبح). فإذا عُبِّر عما هو قبيح في مظاهر الواقع والسلوك فإن المعول عليه هو أسلوب الصوغ الذي يقتدر بجمالياته على مواراة هذا القبح، أي على حجبه ووأده. فالصورة التي يقدَّم بها القبح غير القبح نفسه. ثمة إمكان للأسلوب على فصل الدالّ عن المدلول. فكما أن المدلول الصغير يمكن للأسلوب أن يكبره، كذلك فإن الأسلوب يجعل القبيح جميلاً.

رابعاً: يلاحظ أخيراً ربط شحاتة بين الأسلوب و(الصواب الفني). وهنا يبدو أن للأسلوب منطقاً يغاير منطق المعايير التي اعتادها الصواب العقلي. غير أن إيراد مفهوم (المغالطة) في هذا السياق يجعل منطق الأسلوب وكأنه نوع من تزييف الحقيقة التي تبدو ذات وجود قبلي. ولا شك أن هذه المسألة – كسابقتها – تثير قضية (الخيال الفني) وعلاقته بالحقيقة. ومن الواضح أن حمزة شحاتة كان متأرجحاً بين طرفين: طرف الإعلاء الرومانسي

(الترنسندنتالي) الذي أسند للخيال الفني امتلاك قول الحقيقة المطلقة، وطرف الجدل النقدي حول الأدب في عصر العلم، ومقولات النقد الوضعي - ريتشاردز مثلاً - حول المعاني الأدبية واعتبارها «معاني شعورية» و«تقريرات زائفة».

هذه إذاً جملة من ارتباطات مفهوم الأسلوب. وفي كل هذه الارتباطات ثمة انبثاق لمفهوم (القدرة) التي يسندها شحاتة إلى الأسلوب. وبطبيعة الحال فإن هذا الإسناد يمثل حركة مجازية يجعلنا عند تفكيكها ننتقل من قدرة الأسلوب إلى قدرة الإنسان: الإنسان المالك لهذه القدرة الأسلوبية الفاعلة في مظاهر الحياة والطبيعة. وهذا ما يوضحه حمزة شحاتة بجلاء حين يقول:

«والحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته. والأدب والفنون في الحياة ومنها، ولا يمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الإنسان» [رفات، ص 22].

ثم يضيف هذه العبارة البالغة الأهمية: «إن الإنسان هدف الوجود، وغايته، ومغزاه. والإنسان وعلاقاته بالطبيعة - مجتمعين أو متفرقين - هدف الأديب والفنان» [نفسه]. وهكذا نجد (الإنسان) يحتل مرتبة عليا هي مرتبة العلة الغائية التي تفسر وجود الوجود، كما تفسر وجود الأدب والفنون. ومادام الإنسان يحتل هذه المرتبة المركزية فإن له أن يمارس قدرته الأسلوبية في مظاهر الوجود، وفي مظاهر الأدب والفنون على السواء. ومن الواضح هنا أن حمزة شحاتة - شأنه شأن كثير من مثقفي الليبرالية العربية في القرن العشرين- ينحاز لتصورات فلاسفة عصر التنوير والرومانسية المثالية التي آمنت بالذات الإنسانية.

وبطبيعة الحال فإن تلقي هذه المركزية الإنسانية كان محفوفاً بعلة فاعليتها في تمكين الذات من الحفاظ على تماسك هويتها في عالم بات فيه الإحساس بإيقاع الصيرورة طاغياً. وبطبيعة الحال فإن هذا الإحساس يتضاعف في ذهن المثقف القارئ (حمزة شحاتة) الذي كان يرى إلى هذا

العالم المتسارع فيخشى على ثقافته وأمته أن تأتي لحظة يفوتها فيها القطار الحضاري!!

ولا شك أن ذلك يلقي ضوءاً كاشفاً على إلحاح حمزة شحاتة على فكرة التغيير والتطور. يقول مثلاً: «ومادامت الحياة حركة دائبة، فهي تغيير وتطور» [رفات، ص 22]. كما يقول «وتتغير اتجاهات الأدب كما تتغير اتجاهات الإنسان على رابطة العلاقة بينهما» [رفات، ص 22].

على أن ما يهمنا هنا من الربط بين الإنسان والتغير هو ما يعكسه ضمناً على مفهوم القدرة الأسلوبية الإنسانية. فعلى ضوء مبدأ التغير تكون هذه القدرة قدرة متغيرة. تكون قدرة في الزمن والصيرورة؛ أي يكون الأسلوب ظاهرة تاريخية. وهنا تنبثق إشكالية وهي: كيف يتفق كون الأسلوب ظاهرة تاريخية مع ما تشهد به التجربة من متعة التلقي والتأثر والتجاوب لأساليب لا تنتمي إلى ظرفنا التاريخي؟ ويكمن حل هذه الإشكالية عند حمزة شحاتة في مفهومه للنفس الإنسانية. ويتمثل هذا المفهوم في قوله عن الإنسان:

> «إذا كانت أوضاع الحياة قد تغيرت، فإن خصائص النفس والفكر لم تتغير تغيراً انتزع عواطفه الإنسانية وبدلها... وإن كان الإنسان المتحضر اليوم لا يعيش كما كان يعيش سلفه، فإن قلبه لايزال ذلك القلب، وقريحته الشعرية ما تزال تلك القريحة، وماتزال أسباب الحب ومشاكله وابتعاثاته وأوهامه في نفس شاعر اليوم هي ذاتها في شاعر الأمس". ويضيف شحاتة: إن"تعدد سبل الحياة والعقل يوسع في مجالات العلائق فقط، ولكنه لا يُخرج الاعتبارات الفكرية عن حدودها إلا قليلاً... وإنما تختلف العصور في الإيمان بالحقائق والتوسع في فهم علاقاتها»(7).

ومؤدى ما يرمي إليه حمزة شحاتة هنا أن للقدرة الأسلوبية منبعاً

لا يكاد يتغير بتغير العصور؛ وهو منبع اعتبارات الفكر والمشاعر والأوهام. أما ما يتغير فهو مجال هذه القدرة الأسلوبية الذي هو العلاقات الجديدة التي ينشئها الإنسان بين ظواهر الحياة والوجود. فالأسلوب ظاهرة تاريخية من جهة المجال، وظاهرة لا تاريخية من جهة المنبع. وعلى الرغم من أن هذا التصور يستعيد أطيافاً من ثنائيات الظاهر والباطن، والجوهر والعرض، والنفس والعالم، فإن المغزى الضمني الذي يسعى إليه شحاتة هو تثبيت ديمومة، ونفخ قوة في الذات الداخلية للإنسان لكي تستطيع مواجهة العالم المتغير. وهو في سبيل ذلك يجعل الحقائق ثابتة من حيث الجوهر، أما الاختلاف التاريخي حولها فهو نابع من جهتين: جهة الإيديولوجيا؛ أي جهة الإيمان بهذه الحقائق من عدمه، وهذه مسألة اختيار وحرية وإرادة، وجهة العلم الذي يوسع علاقات ارتباطات الحقائق وفهمها. وبذلك فإن هذا الاختلاف نفسه يرتد إلى قدرة الذات وملكاتها واختياراتها. وعلى ضوء ذلك نفهم جيداً تعبير (فن القدرة) الوارد في تعريف حمزة شحاتة للأسلوب باعتباره من باب إضافة العرض إلى الجوهر: فكلمة (فن) هنا تعني اختيار الذات وطريقتها التاريخية التي تقوم بها لتُجلّي قدرتها المتحررة من قيد التاريخية.

ولعل هذه النقطة الأخيرة تقودنا إلى مناقشة مقولة (التأثير) التي تنبثق من تعريف حمزة شحاتة للأسلوب. وهنا نلاحظ أن ثمة بعدين لهذه المقولة عند حمزة شحاتة: بعداً انفعالياً وبعداً معرفياً. ويتمثل البعد الأول في أن الأسلوب يحدث لدى المتلقي ما يسميه شحاتة بـ «عنصر الإثارة، الانفعال، الرجة» [رفات، ص 23]. وهو ما يوضحه في موضع آخر بقوله إن الأسلوب هو: «قوام الشعر كما هو قوام الغناء، أو هو قوام كل فاتن وجميل وقوي ومؤثر في جملة ما يتوقف حصول تأثيره على اجتذاب الرغبة فيه، وإثارة الإعجاب به، وتحريك الميل إليه» [نفسه، ص 29]. ويربط شحاتة بين هذا البعد الانفعالي وقضية الجمال فيقول: «اللذة كالألم، كلاهما وليد الانفعال والتوتر. ولذلك كان كل ما لا يثير انفعالاً وتوتراً مولّداً للسأم، حتى الجمال» [نفسه،

ص 67] . كذلك يربط شحاتة بين الجودة الفنية ودرجة الانفعال فيقول: «الشعر الجيد عادة يرفع درجة الانفعال» [نفسه، ص 16] . ومن خلال تأكيد حمزة شحاتة على أهمية هذا البعد النفسي فإنه يفسر نكسة الشعر في عصر العلم بأن «تيار الحضارة الآن مليء بأسباب الانفعال. والشعر بلا شك سذاجة إنسانية لم يعد الاشتغال به معقولاً في عصر العلم وما حققه من غرائب وملهيات تغني عن كل شعر وكل شاعر» [نفسه، ص 16] . ومن الواضح هنا أن حمزة شحاتة ينقض ما قاله في محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) من أن الحياة الحديثة لم تنتزع منبع الشعر الذي هو العواطف والانفعال والاعتبارات الفكرية. وهذا التناقض نموذج آخر من تأرجح الذات المفكرة في حمزة شحاتة بين الصمود الرومانسي تارة، والنزعة العملية الوضعية تارة أخرى.

أما البعد الثاني؛ أي البعد المعرفي، فإنه يكمن في السؤال التالي: هل معنى أن القدرة الأسلوبية قدرة مؤثرة أنها تجعلنا نعرف أنفسنا والعالم والوجود؟ . ولتلمس منظور حمزة شحاتة لهذه القضية فإننا نبدأ بتفريقه بين ما ينتمي إلى مقولة (الضرورة النفعية) وما ينتمي إلى مقولة (الصناعة الفنية). فالحجر مثلاً حين يكون مادة البناء التي يقيم بها الإنسان (المأوى) يكون المقصود منه «سد الضرورة والحاجة». ولكنه حين يكون في يد النحات «يصنع منه التماثيل والزخارف وفاتن الأشكال» فإنه بذلك يضع فيه «المعنى والفكرة ورمز الفن وتعبيره، وأثرها في الخيال» [نفسه، ص 24] ، ومن ثم «فصناعة النحت أتاحت للحجر تعبيراً أرقى من تعبيره في المأوى الحاجيّ». وعلى القياس نفسه يفرق شحاتة بين حالتين لـ (الكلام): الكلام حين يكون «وسيلة التعبير عن أغراضنا، وأداة تشكيلها وتصويرها، فهو بهذا مادة البناء الأولى في مطالب النفس والفكر»، و(الكلام) حين يكون صناعة أدبية يصنع به الخطيب والكاتب «وسيلة التأثير والاستفزاز والاستهواء وترسيخ الغرض، وتوكيد المطلب، وعرض الفكرة، والدعوة إليها، ويصنع به الشاعر كل ذلك أو

بعضه في صور أعمق فنية، وأوضح مثالية، وأفصح جمالاً، وأروع فتنة» [نفسه، ص 24].

ومن الواضح هنا أن حمزة شحاتة يجعل (المعنى) قاسماً مشتركاً بين ما ينتمي إلى مقولة (الضرورة النفعية) وما ينتمي إلى مقولة (الصناعة الفنية). ولكن الفرق بينهما يكمن - على حد تعبيره - في «سبيل الجمال وأسلوبه الخاص» [نفسه، ص 25]. الذي يجعل التعبير في الصنف الثاني «أرق» من التعبير في الصنف الأول. وبناء على هذا التفريق يؤكد شحاتة على نظرية «تفاوت مراتب الكلام» وهي في المحصلة تعني تفاوت مراتب القدرة الأسلوبية «قوة وضعفاً، وانطفاء ونصوعاً، وصحة واعتلالاً» [نفسه، ص 26]. وكل ذلك يعني - بدوره - تفاوت القدرة التأثيرية.

ولعل ما ترتب على هذه الفكرة عند شحاتة هو إيمانه بأن ثمة مثالاً أسلوبياً أعلى تأتي بعده مراتب متفاوتة. وهذا المثال الأعلى هو الذي يجتمع فيه جمال الظاهر وجمال المعنى [انظر، نفسه، ص 24]. ولأن هذا المفهوم بالغ التجريد والمثالية فإننا نجد حمزة شحاتة عندما يتحدث عن الأسلوب في فن ما فإنه يراكم مجموعة مكثفة من المقولات التي يحاول من خلالها تجسيد هذا التجريد. ففن الرقص مثلاً «عرض سليم واتساق وجمال وترابط وانسجام وقدرة على التصرف وتعبير وقواعد»، ويختصر ذلك كله في مقولة «إنه أسلوب» [نفسه، ص 34]. وفن قيادة السيارة «فطنة ولمح وإدراك وحذق وحسن تقدير وصناعة»، وأيضاً يختصر ذلك كله في مقولة «إنها أسلوب» [نفسه، ص 34]. وعلى هذا القياس نصيب كل شاعر من قصة الأسلوب «إشراقاً وقوة، ومتانة تركيب» وقدرته على التصرف، وفطنته وحنقه في الصياغة والتركيب والتعبير والاتساق» [نفسه، ص 34]. ولا شك أن مراكمة هذه المقولات إنما هو سعي للقبض على كنه هذا المثال الأعلى البعيد، أو لنقل: إنه محاولة لتعليل أمرين: لماذا تتفاوت أحكامنا الجمالية، من جهة؟ ولماذا تتفاوت درجات تأثير الإبداع الفني، من جهة أخرى؟.

على أن المهم في سياق حديثنا عن رؤية حمزة شحاتة للأثر المعرفي الذي توجده فينا القدرة الأسلوبية هو أن نشير إلى أنه يجعل المثال الأعلى لهذه القدرة هو التكامل والتوازن بين الجمالين: جمال الظاهر وجمال المعنى. يقول: «ولا شك أن الجمال التام هو ما تجتمع له سلامة الصورة موازنة لمعاني التأثير» [نفسه، ص 29]. ولكن لا شك أن لتقديم (الصورة) هنا دلالته. وهو يتسق مع تقديم مقوم الجمال والتأثير على مقوم (الفكرة) في مواضع أخرى [انظر، رفات، ص 22، 25]. فهل معنى ذلك أن المعنى أو الفكرة أو المفهوم أو المضمون يأتي - عند حمزة شحاتة - في المرتبة الثانية في مجال القدرة الأسلوبية؟ وهل يتعزز هذا الاستنتاج بما يقوله حول علاقة الأدب والمجتمع وهو أن «الأدب في خدمة المجتمع لا يكون ولن يكون أدباً متجرداً من جمال الفن، وفن الجمال» [نفسه، ص 22]؟ وهل يتأكد ذلك أكثر عندما يقول إن العبرة في غناء المغني ليست «أن يقول شيئاً على أنه باب من أبواب الكلام يفهم، بل شيئاً يستجاد ويطرب ويحرك الإقبال من باب حسن الصوت، ورخامة التنغيم، وقوة الاستجابة للمشاعر أولاً، وأن هذه الصفات "تنزل منزلة الأسلوب واتساق العرض، وجماله وتأثيره في بسط النفس واجتذابها إلى ما تحتها، أو وراءها من غرض هذا المعنى الماثل» [نفسه، ص 27]؟ وإذا صح هذا الاستنتاج فكيف يتوافق مع الأهمية التي تنبثق من فكر حمزة شحاتة حول (الحقائق الثابتة، أو المعاني اللا تاريخية) التي تحدثنا عنها من قبل؟

إن كل هذه الأسئلة لا تتوضح إلا بإدخال مفهوم (العلائق) التي يرى شحاتة - كما ذكرنا من قبل - أنها هي حامل عنصر الجدة والتجديد الذي يطرأ على الحقائق الثابتة. فـ (العلاقة الجديدة) هي التي تمنح (الحقيقة) التجدد والاستمرار. وعندما قال شحاتة إن كل ما لا يثير انفعالاً وتوتراً يكون مولّداً للسأم حتى الجمال فإنه كان يعني - فيما أتصور - أن (الجمال) بوصفه حقيقة من الحقائق الثابتة يكف عن أن يكون (جمالاً) عندما لا يدخل

في علاقة جديدة، وأحسب أن حمزة شحاتة كان يعني مفهوم (العلاقة الجديدة) فيما أسماه بـ(المعنى الجديد)، وذلك عندما يقول في نص مهم آخر:

«وإنك لتعجب بالمنظر يفتنك، ويلقاك بألف معنى أول ما تتلقاه. فماتزال نفسك دائبة في تحليل معانيه وإذابتها حتى تنتهي بها إلى الإصفاء والإفلاس، وتكون قد حولتها إلى دمك شيئاً منه، فما تلبث أن تنصرف عن هيكلها العاري وقد تركته مادة جامدة، وأضفت إلى قانون الجمال وفهمه والإحساس به في نفسك مادة جديدة، لا يبلغ بها الرضى عندك إلا أن يضمن لك المنظر الجديد معنى جديداً يزيد عما تعرف» [الرجولة، ص 25].

والحقيقة أن هذه المسألة بالغة الأهمية في تشكيل تصورنا لرؤية العالم عند حمزة شحاتة، فعندما تستنفد القدرة الأسلوبية إمكان إبداع العلاقات الجديدة؛ أو إبداع المعنى الجديد، فإنها تكون في مأزق. ولعل هذا التفسير يوضح لنا ما كان حمزة شحاتة يقصده في واحدة من (أفوريزماته) أو (كلماته الجامعة) - عندما قال: «عندما يتعلق الكاتب بظاهرة البيان، وشارات البلاغة، فالمعنى أنه في مأزق» [رفات، ص 26]. إنه مأزق غياب المعنى، أو موت المعنى الذي لا يمكن أن يحييه بيان أو بلاغة، وأعتقد أن تلك كانت هي معضلة حمزة شحاتة الوجودية والفكرية التي على ضوئها يمكن أن نفهم جوانب عديدة من فلسفته وإبداعه؛ أقصد من رؤيته للعالم: لذاته عندما يسأل: ما أنا؟ وللأخلاق السائدة عندما لا تضمر كل فضيلة إلا نقيض معناها، وللمرأة التي ينقلب معنى الجمال فيها إلى حس مستنفد، وللصمت الذي يصبح أكثر جدوى حين لا يكون هناك جديد يقال، أو حين لا يكون بإمكان الجديد أن يقال. ومن ثم لا تبقى إلا تلك الصرخة: «الواقع حقيقة لا يقرها المنطق، والمنطق حقيقة لا يقرها الواقع» [نفسه، ص 50].

على أية حال فإننا نحاول الآن أن نلم شتات ما وصلنا إليه في تفكيك مفهوم الأسلوب عند حمزة شحاتة. وأعتقد أن ثمة مقولتين كان تواترهما في جملة آراء الرجل حول الأسلوب تأكيداً لمركزيتهما التصورية والجمالية عنده.

وهاتان المقولتان هما: القوة والانسجام. وفي سياق فكر حمزة شحاتة نلاحظ أن المقولة الأولى لا ترتبط فقط بمعناها المادي، وإنما أيضاً بمعناها العقلي والنفسي العميق الذي يتماهى مع مفهوم (الإرادة)، ومن ثم فهي شرط التغيير والتجديد؛ أي شرط الهدم والبناء. أما المقولة الثانية فهي ترتبط بنشدان الوحدة المثالية التي تعلو على أي اختلافات أو صراعات داخل الهوية: هوية الذات أو هوية النص، أو هوية الظاهرة. والمتتبع لفكر حمزة شحاتة يجد أن حلمه الضائع إنما ضاع بسبب غياب أو عدم امتلاك القوة التي يمكن بها فرض الانسجام والتجانس المثالي على العالم. ومن ثم ظلت هزائمه تتوالى كلما اكتشف أن كل شيء يحمل في الداخل ضده.

وفي هذا السياق علينا أن نتذكر أن تجربة الرجل جاءت في سياق جملة من التوترات والتعارضات التي شهدتها الحداثة العربية منذ ما يسمى بعصر النهضة. توترات كان منها ما هو امتداد لتوترات أصلية في الحداثة الغربية، وكان منها ما هو من مضاعفات الحراك الداخلي في بنية الثقافة العربية الحديثة. لقد عاش حمزة شحاتة التباسات هذا الظرف الثقافي، وكان لكل ذلك تأثيراته على فكره وشعوره وتجربته الإنسانية. وربما يكون من الدال جداً أن نقرأ بعناية نص محاضرته الشهيرة حول الأخلاق على ضوء هذه الالتباسات والملابسات.

على أن ما يهمنا من هذه المحاضرة حالياً هو كيفية تجسيدها لتجريب حمزة شحاتة ممارسة إرادة القوة في تحليل معاني الأخلاق السائدة، ثم محاولته بناء أخلاقية مثالية جديدة فيها من القوة - كما يرى - ما يعطي العالم انسجامه الكلي. أقول: يهمنا ذلك لصلته العميقة بمفهوم (القدرة الأسلوبية) ومن ثم لعلاقته برؤية حمزة شحاتة للعالم.

لقد بدأ حمزة شحاتة هذا التجريب بإعلان هدفه وهو «أن نصحح مقياساً من مقاييسنا الفكرية، ولو بالشك فيه» [الرجولة، ص 34] . ومن ثم يقوم بالحفز الضمني للمخاطبين بأن يأخذوا هذا الشكل الأولي البسيط من

وخز إرادة القوة للمقاييس السائدة، ويقيسوه على ما تفعله بعض النفوس والأذواق التي لها – كما يقول – «قوة النار واستشراؤها، شأنها في الإذابة شأن النار» [ص 26]. وهنا نلاحظ أن في العقل القارئ – أي عقل حمزة شحاتة – صوراً لمفكرين في فلسفة الأخلاق كانوا بالفعل ناراً أو أشد ضراوة. (ونتساءل: هل كان حمزة شحاتة في هذه اللحظة يتذكر نموذج نيتشه(6) صاحب (أصل الخير والشر) ؟!). على أنه من الشائق أن نلاحظ أن هذه الإرادة القوية التي انطلقت لتمارس فاعليتها وقوتها كانت في الوقت نفسه تمارس خلخلة هذه القوة وبداية شكها في حدودها. فعند منتصف المحاضرة تقريباً يعلن «ينبغي الآن أن نستنتج أن الفضائل أنانية مهذبة، وأن الرذائل أنانية عارية» [ص 64]. وكأن شحاتة هنا يستعيد عبارة نيتشه عندما قال: «ليس هناك أي سلوك لا أناني»(7). ثم يعلن «وأعتقد أنه لا يسع أحداً أن ينكر أن كل فضيلة لا يكون المتصف بها قوياً لا تكتسب في نظر الناس معنى الفضيلة ونفوذها» [ص 65]. وشيئاً فشيئاً عندما تنزل الإرادة إلى ملامسة الواقع التجريبي للحياة تكتشف انزلاق المعنى والمفارقة الدلالية الفادحة بين الدوال ومدلولاتها: فـ «القرابة بين معظم الفضائل ونقائضها وشيجة» [ص 73]، و«معظم الفضائل لا تنتسب إلى أشرف عواطف الإنسان أو غرائزه، بل تنتسب إلى أنانيته، وشعوره الخفي بالمصلحة» [ص 78]، وفضيلة (الصراحة) مثلاً «في رجل ممتاز تعد نبلاً وعظمة وقوة طبع»، ولكنها «في رجل ضعيف الأثر في تقدير الناس تعد تفاهة وغثاثة وثرثرة وضعفاً عن ضبط النفس» [ص 65]. و«الناس مايزالون يترنمون بالصدق، ويحضون عليه، ولكننا لا نجد له أثراً بينهم» [ص 65]. إلخ.

وإزاء تلك المفارقات والتناقضات فإن الإرادة لا تلبث أن تعلن زوال الفضائل من العالم: «إن حظ الفضائل قد أدبر أو زال» [ص 66]. ومعنى ذلك عنده هو زوال الانسجام والاتساق. وفي رثائية شجية تقف الذات لتستعيد ذكرى هذا الانسجام أيام كانت الفضائل.

«تقاليدَ بهيجة... يوم كانت الحياة أقل تعقيداً، ويوم كانت الجماعة

أسرة مكبرة، تتوحد فيها المشاعر والمقاصد، وتقوى بينها الروابط الطبيعية... وكان القانون الأدبي معنى لذيذاً تسرب في روح الجموع...» [ص 66-67].

ومن ثم فإن الذات التي كانت تحلم بأن تكون من النفوس النارية لاتلبث أن ترتد وتنكمش وتعلن فيما يشبه الاستسلام:

«وليس لنا أن نطمع في تحويل تيارات الحياة، فالحياة لا تخرج على قوانينها، ولا تتكيف على ما يطابق ميولنا. وإنما الإنسان يكيف حياته ومطالبه على وفاق ضروراتها» [ص 81].

وفي شجن شاعري يليق برومانسي مثالي يقول مرة أخرى «كم يلقى العقل، وتلقى النفس الشاعرة في التسليم بهذه الحقيقة من مضض وألم؟» [ص 81].

هذا هو الصدع الذي ملأ ذات حمزة شحاتة شعوراً بفقدان الانسجام والوحدة المثالية. وعند هذا الحد يكاد حمزة شحاتة يكون حالة أخرى من حالات انكسار النموذج الرومانسي في ثقافتنا العربية الحديثة. ولكن هذا الانكسار سيتأخر إلى ما بعد. أما في سياق بقية المحاضرة فقد كان ثمة بقية للأمل في أخلاقية جديدة قوامها قيمتان وضع فيهما حمزة شحاتة - بتأويله الخاص طبعاً- ثقته الفكرية والنفسية لكي يحلم بمستقبل يتجاوز - على حد تعبيره - «المأتم الباكي» الذي يقيمه الحاضر التاريخي للأمة. أما القيمة الأولى، القيمة الأصل التي تنسجم في وحدتها فضائل الجمال فهي قيمة (الحياء) التي هي «قانون الفطرة الإنسانية[8]، وقانون قوتها المطلقة» [ص 96].، والتي «تنطوي معانيها في معانيها فتكوّن المعنى الأسمى، كما تنطوي أجزاء الجمال في أجزائه فتكون الجمال» [ص 104]. وأما القيمة الثانية الوسيلة التي تنهض بأخلاقية الحياء، والتي تنسجم في وحدتها قيم القوة والجمال والحق والحرية، فهي (الرجولة).

هنا نلاحظ أن حمزة شحاتة يجعل (القوة) مقوماً جذرياً لتشكيل ماهية هاتين القيمتين. ولا شك أن ثمة اتساقاً بين ذلك وما قاله من قبل وهو

أن «الإيمان بالقوة ونفوذها هو حقيقة الحياة، وهو قانونها في القرن العشرين، وفي القرون الأولى، وفي أطوار الحياة القديمة البعيدة». ولكن التناقض ينبثق حين يستمر شحاتة في الربط بين الفضائل والقوة في المستقبل، وذلك حين يقول إن الفضائل «حلم جميل بالحياة كما يجب أن تكون لا كما هي كائنة. حلم ما تحققه إلا القوة» [ص 69]. فالقوة كانت موجودة في الماضي، وهي موجودة في الحاضر، ومع ذلك فهو يعلن زوال الفضائل من العالم. فلماذا إذن تكون قوة المستقبل حامية وضامنة لفضيلتي الحياء والرجولة؟!

ولعل مكمن الإجابة عن هذا التساؤل هو أن نلاحظ أن منهج التحليل العقلاني التاريخي الذي بدأ به حمزة شحاتة محاضرته قد تحول في نهايتها إلى خطاب حماسي، ودعوة استنهاضية. لقد تحولت (الجينالوجيا النقدية) إلى (إيديولوجيا رومانسية). ومن ثم فإن الحلم بالقوة التي تفرض الانسجام على العالم ظل في نفس حمزة شحاتة حلماً بقدر ما يوسع المسافة دائماً بين الذات وهذا العالم فإنه يقلص مساحة تجليها في هذا العالم نفسه. وهنا ندرك المغزى الكامن وراء تخلي حمزة شحاتة عن محاولة بناء أنساق معرفية، أو مشاريع فكرية. لقد كان الرجل يعاني تركيب ما هو غير قابل للتركيب: فالقوة صراع وتفكيك ومنافسة ضارية، والانسجام تأليف وتعاون ومحبة. وكما قال يونج فإن «الحب والقوة يستبعد كلاهما الآخر»(9).

ومع ذلك فقد كان حمزة شحاتة استثنائياً في حلمه بأن يأتي يومٌ ما يمتلك فيه العالَمُ والذاتُ والنص القدرة الأسلوبية التي تجمع بين القوة والانسجام.

هوامش

1) انظر: ستيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة وتعليقات د. محي الدين محسب، ص 21 – دار الهدى – المنيا – 2001م.

2) انظر:

Chatman, S., 1971: "The Semantics Of Style" in: Kristeva, J., et al (eds.): Essays In Semiotics. Mouton.

3) Firth, J., 1957: papers In Linguistics. P. 32, London.

4) حمزة شحاتة: رفات عقل. قام بجمعه وتنسيقه عبد الحميد مشخص، ص 30 – الكتاب العربي السعودي 13 – مكتبة تهامة.

5) حمزة شحاتة: الرجولة عماد الخلق الفاضل. ص 30-31. الكتاب العربي السعودي – مكتبة تهامة – 1981.

6) من المحتمل جداً أن تكون فلسفة نيتشه (1844-1900م) قد مارست تأثيراً على فكر حمزة شحاتة، وبخاصة أفكاره حول إرادة القوة، ونقده الحاد لقيم الحضارة الأوروبية والتاريخ الفلسفي، وحملته الأكثر حدة على أخلاق الأمة الألمانية. وإذا كان كتاب نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) قد تُرجم إلى العربية قبل محاضرة شحاتة بسنوات قليلة (ترجمه فيليكس فارس سنة 1937م) إلا أن أفكاره كانت معروفة قبل ذلك وبعده لدى عدد كبير من مثقفي الشرق العربي مثل فرح أنطون، وسلامة موسى، وميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران [انظر: أصطفان فيلد «جبران ونيتشه» ص 221] في: ذكرى جبران: أبحاث المؤتمر الأول للدراسات الجبرانية- مكتبة لبنان – 1981م ونضيف إلى هؤلاء عباس العقاد [انظر: رجاء النقاش: عباس العقاد بين اليمين واليسار. ص 241. دار المريخ – القاهرة – 1973م] وتوفيق الحكيم [انظر: محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي. ص 87. المؤسسة العربية – بيروت- 2005م] وغير هؤلاء جميعاً. ويبدو أن بعض أفكار نيتشه كانت معروفة لدى عزيز ضياء كما يظهر من إشاراته في تأبين محمد حسن عواد (انظر: دراسات فكرية: العواد أبعاد وملامح. إعداد عبدالحميد مشخص، ومحمد سعيد الباعشن – ص 69 – دار الجيل للطباعة – القاهرة- 1982م). ويشير هاشم عبده هاشم أن العواد «لم يكن بعيداً أيضاً في فكره ومسلكه وحياته عن نيتشه» (انظر المرجع السابق، ص 107 وعلى كل فإن أمر

تأثير نيتشه في حمزة شحاتة يحتاج دراسة مستقلة، على أن أهم وجهين يستلفتان إليهما النظر هما: (1) محاولة حمزة شحاتة أن يقوم بإعادة إنتاج - لها تأويلها الخاص طبعاً - لفكرة نيتشه في نقد القيم الأخلاقية السائدة، وذلك عن طريق كشف أقنعتها والظروف والأوساط التي أنتجتها، ومن ثم بناء قيم جديدة لأخلاق المستقبل تكون علاجاً ودافعاً وقيداً وسمواً [انظر: د. السيد ولد أباه: التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو. ص 58 - الدار العربية للعلوم - بيروت - ط2، 2004م]. (2) قيام حمزة شحاتة بمحاولة استثمار الوسيلة التعبيرية ذاتها التي اعتمدها نيتشه في بث كثير من أفكاره الفلسفية؛ وأعني بذلك وسيلة "ضربات المطرقة" أو (الأفوريزم) التي يترجمها عزيز ضياء بـ (الأقوال المأثورة) [انظر: عزيز ضياء: حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف. ص 8 - المكتبة الصغيرة 1977م]، ويترجمها غيره بـ (الكلمات الجامعة) [انظر: جيل دولوز: نيتشه والفلسفة. ترجمة أسامة الحاج. ط 2، 2001م، المؤسسة العربية - بيروت]. وهذا الجانب من التناص يحتاج إلى دراسة مستقلة، وبخاصة أن بعض هذه الأقوال الجامعة يكاد يكون ترجمة لأقوال نيتشه. (قارن مثلاً: عبارة شحاتة «لا يستطيع النذل أبداً أن يرتفع إلى مستوى المجرم» [رفات، 44، بعبارة نيتشه «جريمتنا في حق المجرمين هي كوننا نعاملهم كأنذال» نيتشه: إنسان مفرط في إنسانيته، سيأتي ذكره، ص 54. كذلك ثمة التقاء واضح في الموقف من المرأة (قارن ما يرد عند شحاتة في مواضع كثيرة بما يرد في كتاب نيتشة المذكور في الكتاب السابع ص 179 -172).

7) فريدريك نيتشه: إنسان مفرط في إنسانيته. ترجمة محمد الناجي. ص 17 - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء/ بيروت - 1998م.

8) لاحظ أنه قال في موضع سابق «يستحيل أن تصاغ الحياة في قوالبها الأولى، وأن تعود إلى قوانين الفطرة القديمة، وأن يتقلص التمدن الاجتماعي إلى حدود هذه الفطرة» ص 68.

9) عن: ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم. ترجمة: د. يمنى طريف الخولي. ص 97 - سلسلة عالم المعرفة 306-2004م.



«*إنها ليست فلسفة ولكنها كلام دائري*
وعلى أحسن الفروض حلزوني يجري فيه
الإنسان على طريقة التداعي الحر».

(شرن 84)

حديث الفضائل والرذائل واحد ومطرد في كل كتاب فلسفي وُضع في الأخلاق، وحمزة شحاتة – كغيره ممن سبقه من الفلاسفة– يتبنى نظاما أخلاقيا أساسه الفضيلة التي تخدم المصلحة الإنسانية وتحقق السعادة للبشر على الأرض. هذه الدراسة معنيّة بالوقوف على المضامين الفلسفية لموقف المفكر حمزة شحاتة من المرأة والفضيلة كما تجلت بشكل خاص في محاضرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة عام 1359هـ، وإن كانت تستشهد بأجزاء من شعره ورؤاه النقدية والفكرية، ورسائله، فلحمزة شحاتة تصور فلسفي خاص يحرص على تبنيه في كل ما يكتب، فهو كما قال عنه (الغذامي):

«مجموعة أشياء أسميها الشحاتية وهي مكوّن دلالي من مجموعة أشياء لابد من الحفر باتجاهها ولا بد من تجميعها لكي تشكل صورة كلية». وإن كان شحاتة نفسه لا يرى أنه صاحب فلسفة خاصة به يطورها من كتاب لآخر، بل يجد في كل واحد من أعماله «ثغرات، ولعل سبب ذلك أنني أفكر دائما بصورة اشكالية وهذا ينفي عن أعمالي المختلفة صفة الترابط أو الكمال، ومع ذلك فإن استمرارية مشروعي النظري كامن في طبيعة نصوصي».

أسس شحاتة مشروعه النظري حول طبيعة الأخلاق على الفرض القائل بأن الرجولة هي عماد الخلق الفاضل، وفي ذلك زحزحة لعنوان المحاضرة المقترح عليه من قبل من وجهوا إليه الدعوة لإلقاء المحاضرة وهو:

«الخلق الكامل عنوان الرجولة» عن وضعه، ليتمكن من عرض بيانه الفلسفي بشكل دائري، وربما حلزوني، فهو سيعود إلى هذا الفرض في نهاية المحاضرة وكأنه نتيجة منطقية لما سبقها من معطيات. لذا فهو يقول حين يقترب من نهاية المحاضرة: «الآن... خاتمة حديثنا... الفضائل وعمادها... إنه الرجولة... لذلك اخترنا أن يكون عنوان هذا الحديث» (محاضرة 114) فالقضية محسومة عنده وليست بحاجة إلى قرائن وإثباتات. وقد زحزحت بدوري العنوان عن وضعه بهدف وضع نقاط لحوار جدلي بشأن مكان المرأة في هذا الهيكل الفلسفي الشحاتي، ومعرفة فرصها في التأهل للتحلي بالأخلاق الفاضلة.

إضافة إلى العنوان الذي يقترح أن المرأة مستبعدة من صرح أخلاقي عماده الرجولة، فالمحاضرة موجهة لسادتي دون سيداتي.. وأخواني دون أخواتي (محاضرة 21). ثم إن النص يزخر بإشارات وتصريحات توحي بإقصاء المرأة عن عالم الفضائل، رغم أن شحاتة ينفي أن يكون استخدامه للفظ الرجولة هنا ليعني «الفارق الطبيعي بين جنسين، ولكنها من الصفات الرائعة في الرجل الرائع» (محاضرة 33). هي صفة إذاً وليست إسماً لجنس الذكور، فهل يمكن أن تكون رائعة أيضاً في المرأة الرائعة، أم أنها الرجولة صفة يتميز بها الذكور فقط؟

لو عرضنا الآليات التي توسلّ بها حمزة شحاتة في تشكيل فلسفته سنجد أنه عمد إلى تحليل عناصر الرجولة من قوة وجمال وحق يقابلها حياء ورحمة وعدالة، ولكي يفرق بين هذه العناصر والفضائل الأخرى التي اعتبرها رذائل مستترة، فقد نهج منهجاً تاريخياً تابع فيه رحلة البشرية من نشأتها وحتى حاضرها. حدد شحاتة أربعة أطوار كبرى اجتازها الانسان على الأرض، ولأن «المجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوراتها قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر (محاضرة 24)، فهو سيكون باحثاً مجازفاً ويخاطر بهذه التعرية الزمنية رغم

اعترافه بأنه في الواقع يفترض «فروضاً عقلية مجردة» (محاضرة 38)، فهو يجهل حقاً« هذه الحلقات المفقودة (من) التطورات القديمة التي رافقت كفاح الانسان في أطوار انتقالاته الاجتماعية والنفسية والفكرية... (محاضرة 57)، كما أن فكرته «عن الخير والشر في بقايا الجماعات الهمجية الآن لاتزال غامضة كل الغموض» (محاضرة 28).

خلال الحياة الأولى للإنسان الأول كانت الاحتياجات الأولية للإنسان نابعة من الغرائز التي هي مادة التكوين الباطن فيه، وفي هذا الطور البدائي كانت القوة العارية مبدأ الإنسان وقانونه لأنها مكنت الرجل من اكتساب طعامه وإقامة مأواه، فجسده كان قوياً. وهنا يبدو أن حمزة قد خمن أن جسد المرأة الأولى كان ضعيفاً فلم تستطع اكتساب طعام ولا إقامة مأوى، لذا رمقت الرجل «المرموق» في عالم يستدعي القوة «وللأنوثة فيه حدها الذي لا تتعداه» (محاضرة 38). وهذا ترجيح ذهني يسهل نقضه، لكنه جعل المرأة تخسر أول الجولات في عالم الفضيلة حيث الرجولة رمز القوة التي كانت في الطور الأول: «أصل نشأة الشعور بمحاسن الرجولة... كانت فيه القوة الجسدية مصدر الاعتبارات كلها» (محاضرة 48).

لكن حمزة يستدرك قائلاً: «إننا لا نرى معنى لنشوء الفضائل في الطور الأول من حياة الإنسان القديم» (محاضرة 38)، لأن العمل الفاضل يحتاج إلى وعي اختياري، أما الفطرة البشرية في هذه المرحلة فلم تكن تعي معنى الفضيلة، «فإذا كانت سبلها إلى البقاء تقتضي الخير فعلته مطمئنة وإذا كانت تقتضي الشر فعلته غير مكترثة»، مثلها في ذلك مثل الطبيعة تتبع «نظامها وطريق مسراها إلى غايتها المرسومة لها» (محاضرة 51). والإنسان حقق مطالب حياته بصعوبة وشجاعة، فمحاسنه كانت متصلة «بضرورات عيشه وهو يراها ضرورات تتصل بحياته يأتيها طائعاً أو مكرهاً، ونحن ندعوها محاسن أو فضائل» (محاضرة 39). إذاً... لم تخسر المرأة بعد!

حين ننتقل إلى المرحلة الثانية نجد أن المعايير قد تغيرت بشكل جذري،

فالرجل القوي يعترف بأنه ضعيف أمام الوحوش الضارية، لذلك نلمس لديه نشاطاً ملحوظاً في القوة التعقلية والتفكيرية في محاولاته للتغلب على هذا الخطر المحدق، فيلجأ إلى الاختراع: «فهو ذو حجر وعصا وأنشوطة وذو حيلة وصبر ومهارة» (محاضرة 41). ألم تفكر المرأة وتدبر حتى في مرحلة الصبر والحيلة؟ ثم قرر الرجل أن يستعين على دفع المخاطر بالتجمع التعاوني وبالتكتل من أجل البقاء. في عزلة اكتفائه كان الإنسان أنانياً، وحين أحس بضرورة التعاون تهذبت غرائزه وتلطفت. هذا التكاتف لا بد أنه أيضاً كان ذكورياً لم تشارك به (عديمة الأكتاف) حتى في مرحلة الضعف الرجولي! أما ما نتج عن المشاركة التعاونية فعنصر أنثوي بحت ألا وهو التعاطف الذي يصفه شحاتة بأنه «ضرورة منشئوها الضعف» (محاضرة 40). من التعاطف نشأت العواطف التي لم تأت «نتيجة عوامل تهذيبية أو تقليدية وإنما كان نتيجة عوامل شعورية ووليد عوامل ضرورات حيوية ثم معنوية ثم أدبية» (محاضرة 60). وقبل أن تندب المرأة حظها لعدم حصولها على نقاط فضيلة في هذا الطور المشبوب، يخبرنا شحاتة أنه كان «طور الألفة واتحاد وهذه ضرورات فلا رذيلة ولا فضيلة وإنما مقابح ومحاسن» (محاضرة 51).

في الطور الثالث قامت قوانين أدبية ألزمت الأقوياء بالقيام على مصالح الضعفاء رغم أنها فرائض اختيارية شدت من أزر الجماعة وانتهت بها إلى اعتبارات روحية زاحمت فيها قوة الجسد قوة أخرى ذابلة حائلة و«بالضعف أشبه، بل هي ضعف ولكنه ضعف محترم محبوب» (محاضرة 48). هذه القوة المعنوية ذات السجايا النافعة حددت جماعة الضعفاء من شيوخ وأطفال انضمت إليهم المرأة مزهوة بضعفها «النبيل»، ضعف «كانت الدعوة الأولى إليه صرخة طفل وبسمته وعواطف البنوة والأبوة والأمومة والقرابة والاشتراك» (محاضرة 49). هل ضمن هذا الضعف المقرر للمرأة مكسباً فاضلاً؟ ليس بعد! فشحاتة يخبرنا أن القوة الجسدية قامت برعاية الضعفاء وهي «غير شاعرة بأنها فضائل تتصل بدخائل النفس لوضوح اتصالها بأسباب حياتها الظاهرة» (محاضرة 114).

أما الطور الرابع فهو «العهد الذي برزت فيه أول فضيلة... هو العهد الذي انبثق فيه فجر المدنية الفكرية للإنسان» (محاضرة 29) هنا يبدأ التلقي عن الأجداد وترسيخ الفضائل ومزاولتها على أنها «فضائل يتحتم الإيمان بها وعلى أنها محاسن وسجايا يتصف بها الأقوياء الممتازون» (محاضرة 59). حين تحولت السجايا إلى أخلاق ومعتقدات لاشعورية كانت المرأة قد انضمت إلى زمرة الضعفاء المستفيدين من فعل الفضيلة، وبالتالي لم يظهر لها دور ولا حتى في العمل على تثبيت معتقدات الفضيلة في نفس الرجل من خلال الإيحاء والتربية. المرأة في هذا الطور متلقي سلبي لما يتفضل به الرجل القوي من فضائل: «في حياة الإنسان القديم: القوي الذي يعطف على الشيوخ والنساء والأطفال أقوى وأحسن وأفضل. والقوي الذي لا يعطف على الشيوخ والنساء والأطفال رديء قاس» (محاضرة 55).

الشيوخ والأطفال رجال في مراحل ضعف، والمرأة لا تخرج من دائرة الضعف وكأن طفولتها وشيخوختها يحاصرا شبابها ونضجها! بل إن شحاتة لا يغفل مساهمة الطفل في مراحل الحياة الصعبة فيقول: «كان الطفل القديم في الأطوار الأولى يخاف ويساهم بنصيبه في احتمال قسوة العيش وأعبائه» (محاضرة 58)، لكنه لا يذكر للمرأة أي عطاء.

ويعزز شحاتة مكانة الرجل على سلم الفضيلة بمنحه صفة يعرف جيداً أنها من صفات النساء، فحين تبقى القوة حكراً على الرجل، يخرج الحياء عن طبيعته المعروفة كدلالة الحس الأنثوي المرهف، حيث جرت العادة على اعتباره «ضابط العفة وصمام الأمن في أخلاق المرأة، كمالاً للأنثى وعيباً للرجل» (محاضرة 86)، فشحاتة يعتبر ذلك سوء نظر إلى الحياء واضطراب في تحديد معانيه، فهو ليس ضعفاً إلا في النساء، أما في الرجل فإنه «قوة تحاول أن تجعل الانسان متسقاً مؤدباً هادئاً» (محاضرة 90). في موضعها الجديد تتحول صفة الحياء إلى «تربية وقانون» (محاضرة 91). هذا هو الحياء الذي «جهلناه فحسبناه ضعفاً ننتزعه انتزاعاً من دماء أبنائنا وناشئتنا وهو قانون الفطرة الإنسانية وقانون قوتها المطلقة» (محاضرة 96).

حياء الرجل فضيلة نصيب المرأة منها وقوعها عليها، لذا فظهور المرأة في النص يصل أقصى درجات الوضوح مع حياء الرجل الذي:

«يرى الغلام الهزيل تكدح عليه أمه الفانية فيستحي ويعطف

يرى المرأة العجوز.. أقعدها كلال السن.. فيستحي

يرى الفتاة تدفعها الحاجة القاسية فيتذكر ابنته وأخته فيستحي

يرى المرأة الغريرة... فيستحي

يرى المرأة تغالب الحاجة وتتعفف.. فيستحي» (محاضرة 97-98)

«الحياء الذي هو قوة تطالب به المرأة الرجل حين يمتهن حيائها الضعيف، وتجري كلمة (استح) على لسان البنت الخفرة التي ما تحس عرفاً ولا نكراً تقولها بدمها الطافر إلى وجهها المحتقن حمرة قانية عندما تفاجأ طبيعتها بشيء تنكره طبيعتها» (محاضرة 100)، ويحنو شحاتة حنوها في سلسلة نصائح ووعظ مباشر تنتهي بفعل الأمر (استح):

أيها الرجل الذي لا يرى في المرأة إلا الجسد.. .. فاستح (محاضرة)

إن كنت لا تعرف في المرأة إلا لغة جسدها ولغة شهوتك فاستح

إن كنت لا تستطيع أن تعول زوجتك وتربي ولدك.. فاستح

إن كنت لا تريد لفتاتك إلا الفتى ولو لم يكن رجلاً . فاستح

إن كنت تبيعها لمن يدفع الثمن.. فاستح (محاضرة 101-103)

ويستمر الحث على تفعيل صفة الحياء عند الرجل في جميع مواقعه الفعالة في المجتمع، فشحاتة يخاطب كلاً في مكان عطائه وبذله، فينادي أيها الخطيب، والمتحدث، والبائع، والكاتب، والشاعر، والمتعلم، والشاب، والطبيب، وحتى الوطني (محاضرة 100). حتى الرحمة تصبح من معاني الحياء الرجولي، أما المرأة فحياؤها الضعيف يسلبها حتى أهليتها لتحمل ذنب الرذيلة، لأن الحياء في المرأة معناه «أنها المرأة..... تجعل جسدها حرماً لا

يتدنس وفيها حياة، مادامت لها طاقة، فإن كانت جاهلة أو محتاجة أو ضعيفة فذلك ذنب الأمة التي لا يكون فيها رجال وإن كانت طائشة بها مس من طبيعة الشيطان فيها فذلك ذنب الرجل الذي يراها جسداً».. (محاضرة 105).

لا تتحمل المرأة ذنوباً لأنها لا تتحمل مسئوليات. حتى مسئولية تربية الأطفال لا يشيد بها النص رغم أن شحاتة يولي تربية الأطفال أهمية كبرى في بناء المجتمعات الكبيرة ويشير إلى أن «القوانين لا تربي الأمم... إنما تربيها وتبنيها تربية البيت الأولى» (محاضرة 92). لكن النص لا يسند هذه المهمة للأمهات اللاتي يأتي ذكرهن عرضاً مرتين مقروناً بالآباء (محاضرة 105-109)، رغم أن العناية بالأطفال «في سني حياتهم الأولى» هي مهمة الأمهات.

أما في المرحلة الزمنية الآنية (حاضر شحاتة) فبعد أن أدت المحاسن الاختيارية إلى بروز الفضائل، بدأ نفوذها يتقلص. «في هذا الزمن العجيب الذي اتضحت فيه سبل الحياة وحقائقها، أصبحت الفضائل في المجتمعات اليوم مجرد شعارات (رفات 62)، فإذا قال قائل إن حظ الفضائل آخذ في الإدبار، لم يقل إلا بعض الحقيقة .. الحقيقة كلها أن حظ الفضائل قد أدبر وزال» (محاضرة 66). ورغم أن انتشار الرذائل وانكشاف مكنونات النفس قد وقع أيضاً «في عصور عجيبة قبله» (محاضرة 82)، إلا أن هذا العصر قد تميز بفساد الأنظمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فحوصرت الفضيلة التي هي من صنع التقدم الفكري والاجتماعي حتى صار الانحراف ضرورة اقتضاها سير الحياة العامة وقوانينها. (محاضرة 81). ولأن فساد الأخلاق جاء نتيجة لفساد، أكثر مما هو نتيجة لانحلال الغرائز (رفات 70)، فقد اختلت المعتقدات التي تقود حياة الأمة حتى حادت عن طريق الحياة المثلى وضاعت فضائلها:

يا سائلي عن فضائل مُدحتْ   أهي خيالٌ يُروى ويُبتدعُ
لا رأي عندي فيها، فلست أرى   في الأرض ظلاً لها، فأقتنع

(نهايات 182)

ويرى شحاتة أن الخروج من هذه الأزمة الأخلاقية لن يتحقق إلا عن طريق فضائل ليس لها مرام خفية، فضائل أصيلة كائنة في ذاتها ولذاتها، وليس للتستر على رذائل الخليقة وحجب «نزعاتها الأصلية» (رفات 55). هذه الفضائل الخاصة من نوعين، أولهما صادر من التعليمات السماوية التي تحملها الرسل للبشرية، وخاصة تلك التي نزل بها القرآن ودعا إليها، ذلك أن المتصف بها لا ينتظر مصلحة سوى المثوبة عند الله. وعليه فإن بصيرة الدين تضمن مكارم الأخلاق، وكل فضيلة من فضائل القرآن تضرب المثل الأعلى الكامل للقوة وحريتها، لذا فشحاتة يحث على الإيمان بها وطلبها وعلى التماسها وتمهيد المجال لظهورها «فهي أمل النجاة» (محاضرة 83).

أما النوع الثاني من الفضائل الأصيلة فهي تلك التي تنبع من الاستجابة الاضطرارية للفطرة التي جبل عليها الرجل، فهو مطبوع على الرجولة التي هي كالجمال قانونها فيها لأنها قوة حرة بداخله تقوده وتقسره ليكبح جماح نفسه ويهب للقيام بالتضحيات فتكتمل رجولته. فالرجل «لا يكون تام الرجولة إلا متى أخذته نفسه أخذاً صارماً بفضائل طبعه وأخلاقه وإيمانه الصارم» (محاضرة 115). هذا النوع من الفضائل يظهر في النص وحوله سياج منيع يحجز خلفه المرأة، فعندما يقول شحاتة إنها فطرة في دم الرجال (محاضرة 118-119)، فهو يقصد الربط بين الرجال في سلسلة بيولوجية أشبه ما تكون بشجرة الأنساب التي لا تظهر عليها أسماء النساء. هذه الرجولة صفة خاصة بالرجال، فقد «ورثها الصحابي الجليل عن أبيه العربي الرجل، عن جده القديم الرجل، فكانت عماد مبدئه الانساني الذهبي» (محاضرة 120). ورجولة الرجال هي الأساس في سلسلة الفضائل، «فلا فضيلة بلا إيمان ولا إيمان إلا بالعمل ولا عمل إلا بالقوة ولا قوة إلا بالرجولة» (محاضرة 121).

حسم الأمر، فلا جدل ولا نقاش: المرأة لا مكان لها في هذا البناء الفلسفي الأخلاقي القائم على عماد رجولي يغذيه استعداد طبيعي وميل

غرائزي، هذا البناء لا يترك فجوة تدخل منها ولا امرأة واحدة في الألف! حمزة شحاتة فيلسوف يدرك أن النسبية «تدخل في حساب الحقائق الفكرية». (محاضرة 21)، لذا فهو يتوقف ليوضح أن تأثير القوة المادية في الأفراد يتراوح من شخص لآخر، فيقول: «ليس الأغنياء كلهم ولا الفقراء كلهم هكذا... ولكن واحد في الألف» (محاضرة 53). ثم ها هو يراوح بين القوات الجسدية بين الرجال فيقول: «وكان الناس يتفاوتون في نصيبهم من هذه القوة فامتاز في الجماعة أفراد تفاوتوا أيضا في درجات تمايزهم» (محاضرة 50). لكنه لم يستثني امرأة واحدة من قانون الضعف والإقصاء من عالم الفضيلة.

إذا فحصنا هذه الفضيلة وجدنا أن ما يميزها أنها تدفع المتحلي بها إلى عمل الخير دون اعتبار لأي مردود، حتى لو كان لذة أو متاع (محاضرة 118)، فإذا «كانت الفضيلة تهب لتأخذ، لم تكن قوة» (محاضرة 117). كذلك فإن هذه الفضيلة لا تتبع قوانين المنطق المرتب، إنما ينصاع الرجل لمطالب قوتها القاهرة مغلوباً على أمره. ولكي يوضح شحاتة طبيعة هذه الاستجابة اللاختيارية يورد مثالاً الطفل الذي «إن أهدى شيئاً فإنما يهديه من نفسه، وإنما يعبر بهذه الدلالة عن عاطفة ساذجة في حرارة اندفاعها وصدق انفعالها غير ناظر إلى الربح والبدل» (محاضرة 26). ماذا عن أم هذا الطفل وعاطفتها المتدفقة تجاهه دون شروط أو توقعات؟ ألا تصلح الأمومة مثلاً يوازي هذه الرجولة المندفعة من قوة داخلية لا إرادية تدفع بالأم نحو وليدها في مشهد يصفه شحاتة قائلاً:

وأم طفل – أنّ في حِجْرها ... تُحِسُّ كالأسهم إرنانه

ترأمُهُ – تلحظ أنفاسَه ... مذعورةً ترهبُ فقدانه

(الليل والشاعر 283)؟

هذه هي عاطفة الدم الغريزية التي تستجيب دون مرام نفعية، هذا هو الحب الذي «يعطي ولا يأخذ» (رفات 50).

رغم ذلك تبقى الرجولة شيمة الأقوياء دون الضعفاء، والمرأة حتى إن تمثلت الفضيلة فإن بناءها الموهون (رفات 86). سيبعدها عن الدائرة، وشحاتة يعتقد «أنه لا يسع أحداً أن ينكر أن كل فضيلة لا يكون المتصف بها قوياً، لا تكتسب في نظر الناس معنى الفضيلة ونفوذها» (محاضرة 65)، ذلك أن «الإيمان بالقوة ونفوذها هو حقيقة الحياة وهو قانونها... ومنطق الحياة ذاته هو الذي «يجعل الحق دائماً في جانب القوة» (محاضرة 67) الصورة قاتمة إذاً، فهل نحن على استعداد لرفع الراية البيضاء؟؟

هذا المأزق الأخلاقي الأنثوي يجعلنا نتساءل: هل يعقل أن يكون حمزة شحاتة ريادياً وتقدمياً وهذه نظرته إلى المرأة التي قدرها واحترمها في أمه وأخواته، وأحبها وسكن إليها في نسائه، وعطف عليها واحتواها في بناته؟ والسؤال الذي سيحدد موقفه تجاه ضعف المرأة هو: لماذا تكون المرأة ضعيفة؟ ويأتينا رده واضحاً في قوله: «العبودية نتيجة الضعف، والجهل سبب الضعف. والحرية نتيجة القوة، والعلم سبب القوة» (رفات 89). ولو تمعنا في رسائله إلى ابنته شيرين التي يخاطبها قائلاً: «أيتها الابنة الساحقة» (شيرين 82)، نجده مقبلاً على محادثتها كند ونظير، يبثها همومه ويمتدح قدراتها بجدية تامة. وفي بعض المواقف يطلب منها ألا تمثل «دور المرأة الغلبانة» (شيرين 81) الذي لا يتماشى مع شخصيتها القوية، لذا يحثها على طرد المرأة «الغلبانة» من حياتها (شيرين 69) للأبد، مذكراً إياها بقواها المعنوية والروحية لاحتمال المسئوليات: «كنت ولا أزال أرى فيك مصادر قوة روحية ونفسية وعقلية... إنك دائماً قوة خارقة في دفع ما تريدين... أنت دائماً أقوى من كل ما يحدث.. (شيرين 179-180).

حين خرج حمزة شحاتة عن السائد، وأخرج بناته من عبودية الجهل، تغيرت معطيات المعادلة وانتفى الضعف فيهن، لأنه ضعف مكتسب، بل هو شئ مفروض عليهن من خارج أنفسهن، وهذا هو حال المرأة المتسلحة بقوة العلم تسترد بها حريتها. أما إن ظلت «جاهلة أو محتاجة أو ضعيفة فذلك ذنب الأمة التي لا يكون فيها رجال» (محاضرة 105).. والآن وقد «اصطنعت

على ما يهيؤها لهذا» (محاضرة 101)، هل تقفز الأنثى فوق الحاجز المضروب حول البناء الأخلاقي الرجالي الذي تقدم به شحاتة في محاضرة مكة؟

لاستنباط الإجابة سننظر إلى استراتيجية اتبعها شحاتة في سياق فلسفته، فكلما وقف أمام فكرة أو مفهوم تناوله بالتجريد والتعرية ليصل إلى جزيئات تركيبته، وقياسه المنطقي يكشف عن ولعه بصعق المصطلحات بمكوناتها حتى تنقسم على نفسها وينبثق منها نقيضها سالباً أو موجباً. فالقوة مثلاً تنشطر إلى شطرين: قوة متعدية منصرفة وقوة لازمة جامدة (محاضرة 54)، والفضائل نوعين: محاسن اختيارية ودوافع دينية، والرذائل صنفين: أنانية مستترة وأنانية عارية، والحياء شقين: نسائي ورجالي، والإيمان إما إيمان معرفة وتقدير أو إيمان خيالي شعري (محاضرة 66)، الرجولة هي القوة الجسدية، وهي أيضاً الرجولة الحرة الناضجة.

في المقابل، فإن حمزة شحاتة رجل متدين وقارئ للقرآن الكريم، ومن البديهي أن الآيات الكريمة التالية قد استرعت انتباهه: ﴿يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها﴾ (النساء 1)، ﴿هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها﴾ (الأعراف 189)، ﴿خلقكم من نفس واحدة ثم جعل منها زوجها﴾ (الزمر 6).

هل استوقفته الآيات فرأى فيها الانشطار الانساني الذي حوّل الواحد إلى شطرين: واحد فردي وواحد زوجي. هل هذا شكل انقسام الإنسان على نفسه وانبثاق نقيضه عنه؟

من هذا المنطلق نستطيع أن نستنتج أن الهيكل الفلسفي الشحاتي قد اختص المرأة بفضيلة أنثوية هي مادة وجودها وأساس تركيبتها الطبيعية، بل هي قانون فطرتها المطلقة لأنها كامنة بالقوة داخلها وذلك إذا أخذنا مفهوم الكُمون كماهو عند أرسطو أي الوجود بالقوة. وأخلاقيات الفضيلة الكامنة داخل الأنثى هي التي تعطيها القوة التي تجعلها «تهزم الشيطان وتطرد المجرم الخطر..» (محاضرة 105). فقط من هذه الزاوية نستطيع أن ندرك لماذا نزّه

شحاتة المرأة وأكسبها عصمة عن تحمل الذنوب وألقى بجريرتها على كاهل الرجال، أوليست هي مصدر فضيلة الحياء فيهم؟ كيف لا تكون مصدراً ومنبعاً لفضيلة الحياء وهي كما يقول: «الأم التي تلد الحياء.. والرحمة والعدالة.. والأم التي تلد الرجال..» (محاضرة 101). كيف لا تكون الأنوثة عماداً للخلق الفاضل وهي وعاء الفضيلة حيث الأصل والمنشأ، وفي داخلها قد ترسبت الفضيلة النقية كونها نقيض للرجل بعد انفصامها عنه؟

إذاً والأمر كذلك، فقد زالت كل دواعي وجود المرأة داخل البناء الأخلاقي للفضيلة الرجولية. هذه المحاضرة كتبها حمزة شحاتة في مواجهة مأزق أخلاقي رجالي يستحث بها همم الرجال الهامدة ويزرع الفضائل حيث ذبلت، أما المرأة ففاضلة بفطرتها المعطاءة وعاطفتها المتدفقة وحياءها الغريزي. المرأة هي الفضيلة متكاملة «بضابط للعفة وصمام للأمن» (محاضرة 86)، فهي بذلك خارج نطاق النصح والوعظ والوصايا الأخلاقية، ومن المنطقي والطبيعي ألا تخاطبها رسالة تتصدى لأزمة أخلاقية رجالية، رسالة موجهة إلى «سادتي وإخواني» (محاضرة 121).

المصادر الأولية

1) الرجولة عماد الخلق الفاضل، حمزة شحاتة، جدة: تهامة، ط 1، 1401هـ/ 1988م.
2) ديوان حمزة شحاتة، جدة: دار الأصفهاني، ط 1، 1408هـ/ 1988م.
3) إلى ابنتي شيرين، حمزة شحاتة، جدة، تهامة، ط 1، 1400هـ/ 1980م.
4) رفات عقل، حمزة شحاتة، قام بجمعه وتنسيقه: عبدالحميد مشخص، جدة: تهامة، الطبعة الأولى، 1400هـ/ 1980م.



ينطوي خطاب حمزة شحاتة على ملمح الشمول الكلي في الرؤية، وهو ملمح ينتهي إليه القارئ من محصلة مجموع قصائد ديوانه، ومن مجموع نثره المنشور في «الرجولة عماد الخلق الفاضل» و«رفات عقل» و«رسائل إلى ابنتي شيرين»، مثلما ينتهي إليه في وقوفه عند أجزاء هذا النتاج التي تلخص مفرداتها نتيجة المجموع، أي التخطي نحو كلية شاملة تمثل منظوراً إنسانياً غير مشروط بشخص معين أو مرتهن بظرف له حيزه في المكان والزمان.

وهذا يؤشر على امتزاج الفن بالفلسفة لدى حمزة شحاتة، وبشكل يصله بالطراز الأميز من الفنانين والفلاسفة الذين ازدوجت، في العمق، حقيقتهم السيكولوجية، فاقتربت فيهم المسافة بين الإدراك الجمالي والحدْس الفلسفي؛ ليس، فقط، لطبيعة الفن، في أقصى درجات صفائه، التي ترغم على مثل هذه النتيجة وتستدعيها خصائص الرؤية المنتجة له، وإنما – على ما يبدو – لجهد غير يسير من تعمق وتقطير وتصفية أخذوا مواهبهم به وراضوا إبداعهم على مشقته، فانتهوا – دون كثير من ذوي الفن – إلى درجة ذات خصوص.

لقد أعلن أرسطو، قديماً، عن هذه الدرجة التي يقترب فيها الفن من الفلسفة، بناءً على الميل إلى قول الكليات، وكانت لديه علة لسمو الشعر على التاريخ؛ إذ «التاريخ أميل إلى قول الجزئيات»[1]. وحديثاً، ذهب هنري برجسون H. Bergson (1859-1941م) إلى حسبان الفن بمثابة «عين ميتافيزيقية» تنفذ إلى ما وراء ضرورات الحياة العملية، ومن شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء في صميم عموميتها، بنوع من النقاء في الإدراك الحسي يؤدي

إلى الانشقاق على مواضعات الحياة النفعية، لتبلغ النفس المتحررة من ضرورات الفعل مستوى (اللامادية) في الحياة أي (المثالية)[2].

إن حمزة شحاتة شاعر فيلسوف، على نحو ما يصفه صديقه عبدالحميد مشخص في مقدمته لـ «رفات عقل». ومن ثم كانت الرؤية الشمولية لديه، في وجهها الإنساني وفي تعاطيها الفكري، دلالة متصلة على حقيقة الصفة الإنسانية التي بها تكون الفلسفة، مثلما يكون الشعر والفنون، وبغيرها لا تكون جميعاً. ولعلنا نحاول في هذه الورقة أن نكتشف أبرز العلامات الدالة - لدى حمزة شحاتة - على المنظور الكلي الشامل الذي تخطّى به ذاته وراهنية واقعه باتجاه الكل المجرد، باتجاه النموذج والرمز والمثال، لتأخذ تلك العلامات وظيفة مفتاحية، وتتدرج، من ثم، ضمن الدوال العديدة، في حياة حمزة شحاتة ونتاجه، المتضافرة على مثالية تجد في الواقع نقيضها بوصفها كلاً لا يقبل التجزيء.

1 - غياب التاريخ - الميل إلى الكليات:

حين يرتبط الشعر بأحداث ووقائع وأماكن وأشخاص، مما يمثل تعلقاً مباشراً لضمير الشاعر بالواقع المعيش والعابر، يغدو هذا الشعر لصيقاً بالتاريخ، أي يغدو جزئياً لا كلياً، فالتاريخ - كما علمنا ارسطو - أميل إلى قول الجزئيات. والمعنى الكامن هنا أن هذا الشعر ناقص لأنه مقيد بالتبعية التي تشرطه فترتبه تالياً لمنزلة الحقيقة التاريخية أو النفعية وتوظفه لتوثيقها وأدائها. ولهذا يشرح الناقد الفرنسي جان ماري جويو J. M. Guyau (1854-1888م) ما يريده أرسطو، قائلاً: «لئن كان العالم يكتب تاريخ الكون مفصلاً دقيقاً، فإن الشاعر يكتب أسطورة هذا العالم إن صح التعبير، والأسطورة وثيقة من وثائق التاريخ، وكثيراً ما تكون أصدق من التاريخ، أو كما يقول أرسطو أكثر فلسفية من التاريخ»[3].

من المؤكد أن تناول الشاعر لأحداث ووقائع وعناصر تاريخية أو

طبيعية لن يجمد – في أقل الأحوال – عند حد النقل التسجيلي المباشر أو المرآوي لها؛ إذ من الطبيعي أن يصنعها من زاوية ما. ولكن الفارق بين من تنكب من الشعراء التعيين التاريخي ذي الحدود المكانية والزمانية ومن لا يتنكب ذلك منهم، هو الفارق بين الرؤية الكلية والرؤية الجزئية، بين الجوهر والعرض، والفلسفة والتاريخ، والإطلال من عل والرؤية للشيء وأنت في قلبه. إنه فارق الفن والفكر الذي يبدو – فيما يقول ديدرو Diderot (1713-1784م) – وكأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها[4]. وليس الشعراء والفنانون سواء في ذلك، وليست قصائدهم ومنتجاتهم الفنية سواء في ذلك؛ لأن لمضمار الإبداع ولمسافة الرؤية الفكرية والجمالية مدى متدرجاً صعداً ابتداءً من أولى درجات الاستسلام لسلطة الواقع والتاريخ.

إن استعراضاً سريعاً لعدد من دواوين الشعر العربي الحديث، ليرينا تفاوت الحضور التاريخي فيها أحداثاً، أشخاصاً، قضايا، أمكنة، وأزمنة... وهو حضور – إجمالاً – لا يكاد يقتصر على اتجاه دون آخر، ولا مدرسة دون أخرى؛ فهو في الشعر التقليدي، وفي الشعر الرومانسي والوجداني، وفي الشعر الحر. وإن كانت المقارنة بين هذه الاتجاهات الشعرية ترينا أن الوجهة الإبداعية والواقعية – للمفارقة – أكثر تخطياً للعابر والمؤقت باتجاه العمومي، ومن ثم أكثر حفولاً بالمثالية، وكأننا بإزاء قاعدة منتظمة: إن الواقعية والتجديد الإبداعي لا يتولّدان إلا عن امتلاء بالمثالية.

ولن تختلف – في هذا الصدد – مثلاً: قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة، أو «شنق زهران» لصلاح عبدالصبور، عن «نكبة دمشق» لأحمد شوقي، أو «حادثة دنشواي» لحافظ إبراهيم. ولن تختلف قصيدة «يوم المعاد» للعقاد في عودة سعد زغلول من المنفى، وقصيدة «في صفوف المجاهدين» لعلي محمود طه في المناسبة نفسها، عن قصيدة «استقلال لبنان» لخليل مطران.

وهو المسار ذاته الذي شارك فيه الشعراء السعوديون من رصفاء حمزة

شحاتة؛ إذ تأخذ – مثلاً – قصائد: «استقلال سوريا»، و«استقلال السودان»، و«استقلال المغرب العربي»، و«الجزائر المنتصرة»، و«العدوان الثلاثي على مصر» لمحمد حسن عواد – منزعاً تاريخياً وإعلامياً مطابقاً لقصيدتي «الجامعة العربية» لطاهر زمخشري وأحمد قنديل، أو قصيدة «قناة السويس» لحسين عرب عن العدوان الثلاثي على مصر، والتسجيل لموقف الأسى والحزن على نتيجة حرب 1967م في قصيدة «أثر النكسة» لإبراهيم فلالي، أو الانتصار الوطني في قصيدة «غضبة الحق للبريمي» لفؤاد شاكر... وعشرات القصائد الأخرى في الأحداث والحروب والهزائم والانتصارات، فضلاً عن مئات التهاني والمراثي والمدائح التي تأخذ طابع مناسبات ذات تعين تاريخي فردي.

وهذا لا يعني – بالمناسبة – أن ليس لهؤلاء الشعراء شعر وراء المعيَّن التاريخي الكامن في أمثال هذه القصائد، أو أن هذه القصائد نفسها ليس فيها شعر وراء تاريخيتها. كما لا يعني أن ليس في الشعر العربي شعراء يجانب منتوجهم الشعري، بشكل كامل أو يكاد، المعيَّنات التاريخية، متخطياً – دوماً – إلى الكل، ومحتفظاً بمسافة ما عن الواقع العياني المباشر، لتتسنى له رؤية هذا الواقع بصورته الكلية، وصولاً إلى تعميمات فكرية ذات مغزى إنساني. وإنما يعني أن غياب المعينات التاريخية علامة دالة مثلما أن حضورها علامة – أيضاً – دالة، وغيابها أمام نمطية الحضور وكثافته يضاعف من امتياز دلالة غيابها ذات البعد الاختلافي.

فعلى الرغم من امتداد حياة حمزة شحاتة (1328هـ/ 1910م /1970م – 1390هـ/ 1970م) في حقبة حافلة بالأحداث والقضايا المحلية والعربية والعالمية، ابتداء من الحرب العالمية الثانية (1939-1945م) وانتهاء بهزيمة حزيران 1967م، ومروراً بأسباب عديدة للابتهاج الشخصي والوطني والعربي والإسلامي، وبأخرى للفجيعة. وعلى الرغم من مناخ شعري وثقافي يرى في الأحداث باعثاً على القريض، ومناسبة للتدليل على الحضور الواقعي

والجماهيري، وفعل التوجيه والقيادة للجماعة، خصوصاً والحزبية ومفاهيم "الالتزام" الاجتماعي والوجودي والديني والقومي تشكل طوق القيمة وشارة الجدارة – على الرغم من ذلك، فإن شعر حمزة شحاتة يُغَيِّب التاريخ، صانعاً بذلك، عن وعي أو لا وعي، دلالة مختلفة على شعره وفكره ونموذجيته الإنسانية التي يكمن فيها زهد المتصوِّف، ومثالية الفيلسوف، ورمزية الفنان.

ويبدو هذا الاختلاف متصلاً بعمق غائر منح حمزة شحاتة حواس من طبيعة غير نفعية أو آنية، وجعله يبدو، لدى أصدقائه ومعارفه، مختلفاً عن مألوف الناس ومعتادهم. ليقول مثل صديقه عبد الحميد مشخص عنه، إنه:

«عزف عن الأشياء، وظل يطل على الحياة من على

ضفاف غير تلك التي يعيش فوقها البشر»[5].

وهذا الوصف، إن نحن اصطحبنا دلالته على شعر حمزة شحاتة وفكره، يحمل التأشير على غياب التاريخ؛ لأن «العزوف عن الأشياء» مدلول الارتقاء إلى المعنى والمثال، وقرينة التحرر من القيد المادي والزمني. مثلما أن الإطلال على الحياة «من على ضفاف غير تلك التي يعيش فوقها البشر» علامة تضاعف معنى الاستقلال والميل إلى كلية وعموم، عن طريق الرؤية من مسافة لا يعوق الاتصال اللصيق بالواقع مداها الرحب.

وإذا كان عبدالحميد مشخص يأخذ منحى حمزة شحاتة الشعري والفكري بما يكشف عن كلية الرؤية، والتأشير بها، من ثم، على الامتياز – فإن صديق حمزة الآخر، إبراهيم هاشم فلالي، يكشف عن تلك الكلية من زاوية نقدية، في اتجاه الإنكار والعتب، الذي يأخذ نبرة متحسرة على ما يرى أنه فقدان لدور الشاعر الكبير تجاه واقعه المحلي، حين يقول:

«ومثل حمزة في شعره ونثره مفخرة لنا لولا سمة من

سماته التي لا نحمدها له، وإن كان هو يحمدها لنفسه.

هذه السمة هي (اللاأباليه) التي تتركه ينطوي على

نفسه، ولا يبعث بإشعاعه القوي الباهر إلى موطنه ومواطنيه، وإن ميداناً لا يبرز فيه حمزة نحس بفراغ مكانه فيه، فإلى الميدان يا أستاذ! إن عتادك موفور فلا تشح على الأدب بمجهودك فيه»[6].

الفعل الأدبي والفكري، لدى الفلالي، هو الاكتراث بالواقع، وعلامته المشاركة في أحداثه وقضاياه وهمومه: أي حضور معينات تاريخه في الشعر. استعلاء حمزة شحاتة على الآنية، لئلا يمّحي الجوهر، أو يتلاشى الكل أمام ضغط اللحظة الراهنة، يحيل سمة حمزة شحاتة عند الفلالي إلى «اللاأباليه» و«الانطواء على النفس» وهي السمة التي أدرك عبدالحميد مشخص أنها ناتج الاتساع في الرؤية.

ولقد كان حمزة شحاتة، نفسه، واعياً بوجهته تلك، خصوصاً حين نجد مثل قوله:

«إن الحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته... والأدب والفنون في الحياة ومنها... ولا يمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الإنسان»[7].

أو قوله:

«إن بواعث الشعر- فكرية كانت أو نفسية - هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها... ومعانيه، وخيالاته، وصوره هي التي تجول في كل نفس، وفكر... غامضة مكبوحة، أو واضحة طليقة.. وباهتة أو لامعة»[8].

فهناك معنى شامل للحياة، وتلك هي الخطوة الأولى التي ترشح إدراك الأجزاء وفهمها بوصفها تالية للكل لا سابقة، وهو ما يرهن قيمة الأجزاء ومدلولها للكل، الذي علمتنا الجشطلت Gestaltism أن معرفتنا به وبقوانينه غير تابعة لمعرفتنا بالأجزاء المنفصلة التي نجدها فيه، وأن له، من حيث هو كذلك، خصائص لا يمكن استنتاجها من مجموع خصائص الأجزاء. والمهم،

هنا، أن نظرة حمزة شحاتة للأدب، لا تختلف عن نظرته للحياة، وهذه وتلك لا تختلفان عن نظرته للإنسان، إذ تأخذ منحى المعنى الشامل الذي تتماهى - جميعاً - فيه بقدر ما تتواصل.

2 - الإشارات الأسطورية والتاريخية:

الإشارة إلى رموز أو شخصيات أسطورية، ممارسة شعرية لتخطي حدود الواقع باتجاه أفق أكثر رحابة واتساعاً في فضاء المكان والزمان. إنه الفضاء الإنساني المفتوح على معاناة الوجود، والحافل بشغف البحث عن جواب أمام لغز الحياة وتشابك أجزاء الواقع ومفرداته. ومن ثم تضفي الأسطورة على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفياً، وتؤكد - بحسب كارل يونج K. G. Jung (1875-1961م) - وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة والشعور الإنساني.

ولقد نثر حمزة شحاتة عدداً من الإشارات الأسطورية في شعره، فترددت - مثلاً - أسماء : أوتيرب، أراتوس، كيوبيد، فويبوس، ماني، آمون، عشتار، إيزيس، أبيس...[9]، بالإضافة إلى إشارات تاريخية من مثل : محمد (ص)، حواء ، أبودلف، المتنبي، عمرو بن العاص، معبد، بتهوفن، سقراط..[10].

وعلى الرغم من أن معظم هذه الإشارات لا يجاوز التأشير بالاسم على دلالة جاهزة، فلا يلد السياق هذا الاسم أو ذاك بما يجعله رمزاً فنياً، يحمل عبء الخصوص في تجربة الشاعر، وفي الآن نفسه العموم المعبر عن التجربة الإنسانية - فلا شك أنها مجتمعة تعضد ذلك النَّفَس اللحوح على البعد الإنساني، وتتضافر على فتح نافذة المكان والزمان باتجاه الكل الإنساني، معيدة إلى الشعر الفكر، ومضفية عليه جمعية الشعور الإنساني، خصوصاً وقد غرق الشعر العربي في شكلانية الزخرف اللفظي والفردانية وسطحية الواقع وتكراريته المبتذلة.

ويبدو هذا الملمح مؤكَّداً، في شعر حمزة شحاتة، حين نجاوز - مثلاً - إلى ذلك الوصف الذي صنع سياقاً شعورياً وموضوعياً، لرمز أسطوري، من خلال بُعْد إسقاطي متجدد بتجدد شخصية الطاغية والمستبد في حياة الناس. إنه "أبيس" الذي يعنون إحدى مطولات حمزة شحاتة الشعرية، وهو عِجْل له صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، ومنها قوله:

الفلول التي يُسيِّرها ثَوْ ... رٌ بسوط الزعامة الجوفاء
صار معبودها، كما كان من قَبْـ ... ـلُ، وقد خار ممعناً في الهُرَاء
وتَحدَّى بالظِّلْف والقَرْن والذَّيـ ... ـل «وقد هَاجَ" قُدْرَةَ الْقُدَرَاء
مُسْتخِفّاً بالإنس والجِن، بالعا ... لَمِ طُرّاً بِرَفْرَفِ الجوزاء
ماضياً في خُواره يُنْذِر الدُّنْـ ... ـيا بوَيلاتِ بأسه العسراء
فاختفي يا نجومُ ! قد أقبلَ العِجْـ ... ـلُ، إلهُ الكُهَّان... والعُرَفَاءِ
الذي صيَّر الخيانةَ والغَدْ ... رَ شعاراً لعهده الوضَّاءِ
والذي نازعَ الرغيفَ رعايا ... هُ، فضاقوا بصيفهم والشِّتاء
غاضباً من حقولهم ثمرَ الكد ... حِ رُكاماً، أحاله كالهَباء
فاذهبي يارياحُ ! بالحرثِ والنَّسـ ... ـل، وعُودي بالأين والثُّوَباء
وانسخِي آيةَ الحقَارِ، وطوفي ... بالعوادي... بالراية الحمراء
واطرحي للحياة ألف سؤالٍ ... عن أبيس وسَيْرِه للوراء
يا ألوهيةَ العُجولِ! أفيقي ... من خُمار الجنون والصَّهباءِ
لم تَضِق رقعةُ الخيال بعجلٍ ... سَامَ عُبَّادَهُ حياةَ الإماء
سارياً في هشيمهم سريان الـ ... ـنَّارِ، تذروهُمُو سُدىً في الهواء(11)

3 - الحرية:

وليس الموقف من «أبيس» جزئية معزولة لدى حمزة شحاتة، بل هو موقف شمولي تجاه الحرية، لا يقفها - فقط - في مقابل العبودية والذل وامتهان الكرامة الإنسانية، بل في مقابل الجهل والضلال والتعاسة والأنانية، وفي مقابل قيود المنفعة وأصفاد الرغبة. إنها وجهة شمولية ذات صبغة روحية ومثالية تتاخم التصوف - بإحالة كل الرغائب والشهوات إلى قيود تعوق الحرية، تماماً مثلما يعوقها "أبيس" ومشتقاته وبدائله في الخارج.

ولا تختلف، هكذا، الرغبة في الحب بمعناه الجسدي، عن الشهية للطعام، أو دوافع امتلاك المال، في التدليل على الأسر المادي، وهو - من ثم - مدلول التعاسة التي يشير إليها قوله:

> «الحب والمال والزواج ... أقدم أسباب التعاسة في العالم»[12].

ومثلما غدا الأسر المادي الذي تنطوي عليه شهوات الإنسان ورغائبه المادية، سبباً للتعاسة؛ فإنه - فيما يرى حمزة شحاتة - سبب لموت المعاني الإنسانية والاجتماعية. ولهذا يصرخ في نغمة تحذير لها مذاق التعجب الاستفهامي، واليقين المشوب بالفزع:

> «كيف لا تنعدم الوطنية، وتموت الدوافع الشريفة في وطن؛ القوت الضروري هو شغل أهله الشاغل.
>
> إن الفاقة تقتل أشرف الدواعي في النفس»[13].

ولا يكف حمزة شحاتة عن إضفاء روحانية سابغة على الحرية، لا تصلها بالمعنى مجردا عن شكله، فقط، بل - أيضاً - بالحقيقة التي تحجز الماديات عن بلوغها، في تجريدها، وكليتها. فالشكلانية اللفظية قيد دال على مأزق المعنى، والضلال - مطلقاً - هو ناتج الرغبة، ومعلول عماها الذي ينزع النزاهة ويؤسس للهوى والميل. وهنا يقول:

عندما يتعلق الكاتب بظاهرة البيان، وشارات البلاغة، فالمعنى أنه في مأزق»[14].

ويقول:

«لا شيء يضللنا أكثر من رغباتنا»[15].

وبقدر ما تتصل قيمة الحرية وموقفها، في رؤية حمزة شحاتة، بالموقف المضاد للضلال، ولفقدان المعنى، وبالضد لتعاسة الإنسانية والأنانية، وبقدر ما تتلبس معاني الإباء والشرف والعزة والكرامة والرفض للعبودية والذل - فإنها تأخذ وجهة شمولية، لديه، ترتبط بالإنسان في مدلول الماهية، وفي مدلول الوجود والكينونة، وفي مدلول الوظيفة؛ بحيث يأخذ موقفها، في رؤيته، مركز المنظور الشامل ولب لبابه، سواء أكان هذا المنظور شاملاً لأنه موئل تفسير الخطاب ومغزاه، أو لأنه العلة الوجودية للكائن وأفق الخلاص المنشود.

وهذا هو علة الموضع اللفظي الذي تأخذه «الحرية» ومعناه، في صيغ عديدة لحمزة شحاتة لا تكاد تختلف عن صيغة التفضيل، في مثل قوله:

«لا حد لصور الشقاء البشري، ولكن فقدان الحرية هو أفظع هذه الصور»[16].

أو التجريم، في قوله:

«كم هو مجرم من يحول بيني وبين حريتي بحجة حرصه على حمايتي من أخطارها وتبعاتها»[17].

إن الحرية - إذاً - منظور كلي، ومادامت الكليات تُنتج الفلسفة - بحسب أرسطو - فإن الحرية - فيما يرى حمزة شحاتة- تُنتج الفيلسوف. أليست الفلسفة طلباً للحقيقة في خلوصها؟ وهل تتمحض الحقيقة وتخلص إذا ما أسَرَها قيد أو فرضها حيِّز؟!. ولابد أن نلاحظ مدى الوعي والإرادة والقصدية المائز للفيلسوف في مدلول الحرية - عند حمزة شحاتة - حين

يقرنها في وقت واحد بكل من الفلاسفة والمجانين. إنه لا يعمم منظورها ولا يؤكد شموليته، فقط، بتقرير علاقتها بالفلسفة لأنها مدار الكليات، وإنما - أيضاً - بالتنبيه إلى حقيقة القصد إليها والوعي بها وإرادتها عند الفيلسوف، فيقول :

«لا تكون النظرة إلى حقائق الحياة والفكر خالصة إلا من أناس يرون أنفسهم فوق قيودها وقوالبها، وهؤلاء يدعون بالمجانين تارة، وبالفلاسفة وقادة الفكر تارة»(18).

هذا الوجه للعلاقة بين الفلاسفة والمجانين الناتج عن الانعتاق من قيود الحياة وقوالبها، يلقي الضوء على موقع الحياة والواقع - لدى حمزة شحاتة - إذ هو موقع جزئي قياساً إلى ما أسماه «حقائق الحياة والفكر الخالصة». وهذا يذكرنا بالمبدأ المثالي الأفلاطوني من جهة، ومن جهة أخرى بالنماذج العليا واللاشعور في التحليل النفسي، خصوصاً وقد ظل التقارن بين العبقرية والجنون مقولة شائعة وذات نفس مثالي.

ولا يختلف - مثلاً- شوبنهور Schopenhauer (1788-1860م) أو كانت (kant 1724-1804م) - في هذا السياق - عن فرويد Freud (1835-1939م) أو يونج Jung، كما لا يختلف كرتشمر E. Kretschmer (1724-1804م) عن ترلنج Trilling (1905-1975م). فالقدرة على تفهم الحقيقة الكامنة وراء المظاهر- فيما يقول شوبنهور - هي التي تجعل من الإنسان عبقرياً. ويذهب إلى تعليل هذه العبقرية بصيرورة الإنسان ذاتاً خالصة للمعرفة، تتأمل دون أن تقصد إلى مبدأ «العلة الكافية» Sufficient reason، تتأمل مُثُل الموجودات وحقائقها الأولية. ويرى - من ثم - أننا إذا تأملنا هذا النوع من النشاط عند العبقري وجدناه على غرار نشاطها عند المجنون(19).

ولا تخفى الصلة بين رأي شوبنهور هذا - كما يعقب الدكتور مصطفى

سويف - وآراء أفلاطون. وتتجلى الصلة في «هذه الثنائية التي يعقدها كل من الفيلسوفين بين الواقع والمثال أو بين الظواهر المتكثرة المتغيرة وبين الحقيقة الموحدة الثابتة من ورائها»[20].

وتتصل الرؤية - أيضاً - بكانت الذي حرر العبقرية على حسب ما تقتضي طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها، ملغياً حسابات المنفعة والغاية التي تشرط الإبداع[21]. كما تتصل بفرويد الذي نجد في بعض آرائه لتفسير العبقرية والإبداع «النشاط التصوري المنزّه عن الغرض»[22]. مثلما نجد إصراره بشكل مستمر على رؤية وجه الشبه مع العصابي[23]. وبالرغم من افتراق يونج من وجوه فقد بقي الجنون لديه وجهاً مشابها للإبداع الفني وللأحلام في التدليل على محتويات اللاشعور الجمعي، التي تطفو في لحظات من تراجع الشعور، محدثة كشفاً ورؤيا متصلة بالعموم والكل الإنساني؛ لأنها تنبع من أغوار سحيقة لازمانية في النفس الإنسانية[24].

وقد مضت الفكرة - سيكولوجياً - في اتجاه التدليل ذاته على محتويات واقع يتصف بالصداقية والرهافة والشمول، من خلال لغة معبرة بكثافتها عن اتساعه أمام ضيق آنيّة الحضور التجريبي للكينونة الفردية والاجتماعية، وفي هذا يقول ترلنج: «ليس من شك في أن ما نسميه مرضاً عقلياً يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الروحية. فبعض العصابيين من الناس قادرون على أن يروا أجزاء معينة من الواقع وأن يروها في قوة أكثر مما يستطيع غيرهم؛ ذلك أنهم أكثر قدرة على الفهم من الناس العاديين. وكثير من مرضى العصاب أو العقل يكونون في أحوال بعينها أقرب صلة بوقائع اللاشعور من الناس السويين، وأكثر من هذا فالمحتمل أن يكون التعبير عن المعنى العصابي أو العقلي المَرَضي للواقع أكثر كثافة وحدة من التعبير العادي»[25].

وهذه الآراء مجتمعة تهمنا، هنا، في أن نستنتج من التشابه الذي عقده حمزة شحاتة بين الفلاسفة والمجانين، الاستناد إلى وعي نفسي ومثالي يعزز قيمة الحرية ومدلولها الأخلاقي والمعرفي - كما سبق أن عرضنا - ويؤكد -

تحديداً - البعد النفسي في دلالتها، أي التحرر من أسر الذات بقدر التحرر من أسر المجتمع، وصولاً إلى الحقيقة الخالصة - التي تخبئها قيود الحياة وقوالبها - من خلال التصور المجرد عن الغرض، والمنزّه عن المنفعة. ليغدو خلوص تلك الحقيقة دال الكلية والشمول؛ سواء اتجهنا إلى معنى المثال الأفلاطوني، أو المبادئ القبلية والفروض المطلقة عند كانت ، أو محتوى اللاشعور الغريزي لدى فرويد والجمعي لدى يونج، أو ما يعادل ذلك - عند غيرهم- مما هو فوق الجزء وقبل المفردات.

4 - الشعر - الغناء:

ولم يكن غياب التاريخ في شعر حمزة شحاتة - كما ذكرنا في الفقرة الأولى - سوى أحد الدوال الجوهرية على تجليات هذا المدلول الشمولي للحرية. كأن حضور الواقع وسلطته حجاب على الرؤية لا يريد حمزة شحاتة أن تأسره جدرانه وغرفه، بل يريد أن يحلق عالياً وحُراً من ضغوط لحظته الراهنة وضيقها. وليس لهذا، في منظور القيمة، دلالة على تأخير رتبة الواقع؛ إذْ نحن - في الصميم - أمام تقويض لمفهوم التجزيء والتراتب، ينتهي لصالح الوحدة والكل والتساوي، بحيث تغدو اللحظة العابرة في سياق من الشمول تكبر به ويكبر بها.

لقد استحال الشعر لدى حمزة شحاتة إلى غناء؛ ومن طبيعة الغناء أن يتقدم الصوت على المعنى، وتحل النغمة والإيقاع والترجيع، بوصفها مدار تمركز صوتي بلا نهاية طرفية، محل الكلمة ذات القصد الإبلاغي والتوصيلي. الأغنية - إلى حد كبير - كاللوحة التشكيلية، كالأرابيسك، حيث التصور المجرد عن الغرض والمنزه عن المنفعة. هنا لا قيود مفروضة من الخارج أو الداخل، أي لا غرضية، وإنما - كما عبر كانت - متعة لا غاية لها. هكذا يغدو الشعر - كما هو حال الغناء والفن إجمالاً - تجلياً للحرية، وإرادة تدليل على المجاوزة للضرورة.

لنقرأ – مثلاً– قصيدته «جدة» وهي تتوالى هكذا:

النُّهَى بين شاطِئيك غَريقُ   والهَوَى فيك حَالِمٌ ، ما يُفيقُ
ورُؤَى الحُبِّ في رحابك شَتَّى   يَسْتَفِزُّ الأسيرَ منها الطليقُ
ومغانيكِ، في النفوس الصَّديَا   تِ إلى رَيِّها المنيعِ ، رحيقُ
إيه، يا فتنةَ الحياةِ لصَبٍّ   عهدُهُ، في هواك، عهدٌ وثيقُ
سحرتْه مَشابهٌ، منكِ للخُلْـ   ـدِ ومعنًى، من حسنه، مسروقُ
كم يَكُرُّ الزَّمانُ، مُتَّئدَ الخَطْـ   ـوِ، وغُصْنُ الصِّبا عليكِ وريقُ!
ويذوبُ الجَمالُ، في لَهَبِ الحُـ   ـبِّ، إذا آبَ، وهو فيكِ غريقُ
عُدْتِ ملفوفةً به، في دُجَى اللَّيْـ   ـلِ، وقد هَفْهَفَ النسيمُ الرَّقيقُ
مُقْبلاً كالمحِبِّ، يدفعُه الشَّوْ   قُ، فيثنيه عن مُناهُ العُقُوقُ
حَمَّلتهُ الأمواجُ أغنيةَ الشَّـ   ـطِّ، فأفضى بها الأداءُ الرَّشيقُ
نغماً، تُسْكِرُ القلوبَ حُمَيَّا   هُ، فمنه صَبوحُها والغَبُوقُ
فيه، من بحرِكِ، الترفُّقُ والعُنْـ   ـفُ، ومن أُفْقِكِ المدى والبريقُ
ومن الليل، صمتهُ المفعمُ النَّفْـ   ـسَ لُغًى، زانها الخيالُ العميقُ(26)

إننا، هنا، أمام غناء، بالمعنى الوظيفي للكلمة. فالمعاني، بوصفها صوراً لمدلولات محددة حسياً أو ذهنياً، خافتة وغائمة أمام هذه الوجدانية الطاغية وذات النزوع الصوفي إلى تشكيل الموضوع الشعري في أفق رؤية إنسانية غير محدودة. نحن، هنا، أمام واقعة «طرب»، أي أمام دلالة على خروج النفس من جلباب الجمود والسكون، وانطلاق الرؤية من إكراه الضرورة وضيق العادة، والاستشعار لكلية روحية غير قابلة للتجزيء، كأن المعنى – هكذا – سجن اللغة وحصار الفردية؛ تماماً، كما هو فعل الواقع والجسد تجاه الروح. أنت تطرب معناه أنك تندمج في كينونة إنسانية ووجودية أكبر.

وهذا الحس الطروب الذي يفيض به شعر حمزة شحاتة إجمالاً، وقصيدة (جدة) خاصة، هو - بشكل واضح - أقوى دواعي أسْره للقراء، وهو داع جمالي محض، قياساً إلى دواعي الجاذبية التي يمكّن بعض الشعراء أسبابها في نهوض شعرهم بوظائف إيديولوجية وواقعية معينة. ولنقف في هذا السياق - مثلاً- على حكاية الدكتور عبد الله الغذامي لهيامه بهذه القصيدة، في قوله:

«ولكم قرأت أنا هذه القصيدة وترددت أبياتها في ذاكرتي مراراً وأزماناً، ولكم كانت دهشتي كبيرة حينما سائلت نفسي عن معانيها، فلم أجد لها من صدى عندي. إني وغيري من الناس في بلدي، نطرب لوقع القصيدة وإيقاعها في نفوسنا لا لمعانيها. بل إننا لا نعرف معانيها، ولم نتأمل المعنى فيها قط. لقد جاوزت القصيدة كل المعاني، وأخذتنا معها فوق كل الدلالات لتحررنا من كل قيود العقل ومقاييسه»[27].

وليس من شك، في أن هذه الغنائية، ببعدها الجمالي الصافي، تتصل، لدى حمزة شحاتة، بوعي مكين بالموسيقى والغناء، فقد تعشّق الموسيقى والعزف على العود - كما يقول عزيز ضياء صديقه العارف به عن قرب - ولم يكتف بأن يكون واحداً من المعدودين في الحجاز بالبراعة النادرة في هذا العزف، وإنما عكف على دراسة الموسيقى العربية، مقامات وأنغاماً ومصادر لهذه المقامات والأنغام وتاريخها...[28]. إنه - إذاً - وعي توافر له - ذاتياً - من جهد البناء والاتساع والعمق، ما يدلل على يقين حمزة شحاتة الفني الذي يصل بين الفكر والشعر والموسيقى في مغزى روحه الكلية، إنسانياً، المدللة على الحرية والتسامي على الضرورة.

لقد وعى حمزة شحاتة - كما لابد أن نستنتج - برؤياه المثالية حد السقف المثالي في الفنون الذي تدلل عليه الموسيقى؛ فهي أحد أمثلة الجمال

التي تغدو مسلمة في المنظور المثالي، وإنما من جهة وعيها بالحضور والفعل بوصفها كينونة فردية ناظرة ومنظوراً إليها في الشعر وفي النثر. فالمنظور الشمولي الذي تحيل صبغته الذاتية - عند حمزة شحاتة - إلى المثالية، هو منظور ذات عميقة ومتسعة، ذات تتلاشى جزئيتها لحساب كل لا يتجزأ. ومن هنا لم تعد هذه الذات ذات الأنا العملية أو النفعية، إذ هي خارج الشرط الفردي بقدر ما هي حرة، وهي حرة بقدر ما هي كلية.

كان حمزة شحاتة، في وجوده الفكري وفي منتوجه الشعري، ذاتاً عصية ومتأبية، وذاتاً متموضعة ومتلاشية في وقت معاً. وفي معركته الشعرية مع العواد - مثلاً - قدرٌ من الدلالة على هذه الذات، بالقدر الذي يوازي الوجه الآخر للدلالة نفسها في عزوفه عن نشر شعره وفي النهاية تمزيقه وحرقه وإتلافه. وتلاقي دلالة هذين الملمحين يتضافر - من وجه - مع دلالة الجسارة، وكاريزما الحضور، والامتلاء بالذات، الذي أفاض غير واحد في تفصيله وتكرار الإشارة إليه، خصوصاً بالإحالة إلى محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة (في ذي الحجة 1359هـ) ومجالس الحوار التي تجمع شعراء ومثقفي الحجاز - ومن وجه آخر، تلك العزلة التي طوقته بآخره، وذلك الزهد الذي أخذ نفسه به طائعاً مختاراً.

نحن، هنا، بإزاء ذات عصية على التدجين، وطافحة بالتحدي والمصادمة. ودلالة الاحتجاج والتمرد التي تعنيها العزلة لا تختلف، في صداميتها واستعصائها على المهادنة والمداهنة، عن دلالة القوة التي يفيض بها حضوره في المحاضرة والمجالس، أو دلالة النكران للذات والانقلاب عليها في الإقدام على إتلاف شعره، أو المجابهة والنضال في معركته الشعرية. وذلك، في الصميم، يعني ذاتاً تعي حريتها، وتسعى إلى التدليل على هذا الوعي بموثقية صارمة.

وفي الغزل، الذي هو - عند مجمل الشعراء - مظهر مألوف لتذلل

العاشقين وبهم البكاء والشوق، بحيث يكاد يغدو من غير المألوف أن يبدو العاشق متأبياً على محبوبته، وقارعاً سمعها مرة تلو أخرى بعزة نفسه ورفضه الذل وإنكاره المهانة - نجد حمزة شحاتة في عداد القليلين المختلفين في غزلهم الشعري. ولنقرأ - مثلاً - قوله:

أنكرت فيك الذُلَّ حتى رضتني   فطويتُ دونك للجهامة مفرقي
وأنا الأبيُّ، وقد عرفت خلائقي   فاعرف على حُبيك بعدُ تلقي(33)

أو قوله:

يا حبيبي يا ملتقى السحر والفتـ   ـنَةِ، يا غالبي على أمر نفسي
لم كانتْ - ولا أسومُكَ لَوْماً -   قسمتي في هواك قسمة وَكْسِ؟
الأنني آثرتُ في حبك القا   هر عِزِّي، ذهبتَ تطلبُ نَفْسي؟
أم لأنِّي ضحيَّةُ الألم الصا   مِتِ أطوي على المواجع حسي؟(34)

لكن هذا التأبي والاستعصاء مقترن بتموضع وتلاش للذات على نحو اختياري وطوعي. وهذا يعني أن التأبي والاستعصاء ومنتوجه من المواجهة والاحتجاج والقوة - ليس دال الذاتية من وجهة الأنا والفردية؛ فالذات، من هذه الوجهة، هي - عند حمزة شحاتة - محل نكران وإخفاء وتمزيق وهي محل اتهام وشجب. وليس الرفض الصارخ للجسد - كما سبق أن عرضنا - بأولى في الدلالة، هنا، من تلك الأقوال التي ظل يعلن فيها ذاته اللوامة والملومة، أو المنعكسة على ذاتها من زاوية نقدية جارحة أحياناً، بالنكران والانتقاص وتتفيه القيمة والدور!! .

هل نقول إن نظرة حمزة شحاتة إلى ذاته، بالمعنى الفردي، تؤخر ماهية هذه الذات عن وجودها بالمعنى الموقفي والإنتاجي والعملي؟! ذلك هو المعنى الذي يمكن أن نقرأه حين ينكر ذاته، في قوله:

«عندما سألتني (البلاد).. من أنت؟! ذهلت.. لأني لم

أجد في حياتي كلها، ما يعينني على أن أعرف من أنا؟!

نعم ، ويمزيد من المرارة، والخجل والحيرة والضياع..
من أنا!»[35]

الذات، هنا، متلاشية، أمام الوجود في سقف المثالية التي أخذ حمزة شحاتة نفسه بدرجات قصية وقاسية فيها. وهو تلاش تتموضع معه الذات في حدود من الفكر الكلي المتسع والعميق، بحيث تنعدم الأثرة بما يُحْسن وبما يجيد امتهانه وهو الشعر. فالشعر، لديه، يأخذ منزلة وظيفية، تذكرنا بوجهة نظر أفلاطون، لكن من زاوية الاستبدال للعلمي والعقلاني بالأخلاقي والاجتماعي، لا على سبيل الإلغاء أو التهوين من الشأن الأخلاقي، وقد خَصَّه بتركيز واستغراق فلسفي وشعري، لا ينحد مثاله في الإحالة إلى معاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، وإنما على سبيل التعميق له وإدراجه في مدار شمولي أوسع وأدوم. فهو يقول:

«إن أية امرأة واعية تهزأ بأن تصنع فيها شعراً .. والشعر بلاشك، سذاجة إنسانية، لم يعد الاشتغال به معقولاً في عصر العلم.. وما حققه من غرائب، وملهيات، تغني عن كل شعر وكل شاعر»[36].

ويقول:

«ليس من الممكن فقط أن يعيش الناس بلا شعر .. بل من المستحب»[37].

ويتصل هذا التلاشي والتموضع للذات، في ذات المدار الكلي للمثالية، بنفور من الوثوقية والقطعية، التي يمكن أن تحيل إليها صفة السذاجة في وصفه للاشتغال بالشعر. الوثوقية هي وجه الغرور المحض بقدر ما هي محركه وذريعته. أن تكون واثقاً وقطعياً يعني أن تغلق نافذة الفكر، والفكر المغلق يبدأ من الذات وينتهي إليها. هكذا يبقى محدوداً، ومن ثم، جزئياً ومنتهياً.

من هنا وجد حمزة شحاتة الباب المفتوح بين مطلق الوجود ومحدوده، أي وجد الصلة بين الثابت والمتحول، وبين اليقين والفكر، والعادة والمختلف، دون أن يحصر نفسه في جزئية الذات الشعرية الموصوفة لديه بالسذاجة، وفي هذا يقول:

«أنا عميق الإيمان بالله، ولكني أفكر»[38].

الفكر هو الباب المفتوح الذي يصل ذواتنا بالزمن. لكن الفكر ليس شيئاً نجده أو نتلقاه؛ إنه أفق نصنعه وطريق نجترحها. وهو - هكذا - قَدَرٌ من اكتشاف المشكلات، إن لم نقل صناعتها. وقد كان حمزة شحاتة شغوفاً بالمشكلة - بالمعنى الفكري- لأنه - بتعليله هو - ينزع إلى التأمل والتجريد، أي إلى الفكر. ويعلن ذلك، هكذا:

«.. فأنا الآن أتقبل المشكلة، وأغفل الحل. هذا أسمى مراتب التصوف، ولكنني لست متصوفاً، وإن كنت تأملياً، ومتجرداً»[39].

ولا ينفصل تقبل حمزة شحاتة للمشكلة عما يضفيه من قيمة على (الشك) في الدلالة على الشغف بفتح نافذة الفكر، والنفور من انغلاق الذات ومحدوديتها التي تغدو علامة على تصلبها وجمودها، وهو مدلول الوثوقية والقطعية وناتجها. فالتقبل للمشكلة وتثمين الشك هما - إذاً - دال التلاشي للذات والإرادة المتعمدة لموضعتها، من أجل الانطلاق بالعادات الفكرية «من حدودها الضيقة المتصلبة». وحمزة شحاتة يدعو إلى هذا الشكل الذي يتصور أن أخطاءه أقل شراً من الركود والجمود:

«نرجو أن نصحح مقياساً من مقاييسنا الفكرية، ولو بالشك فيه. لأن الركود في تاريخ أمة تتطلع إلى ما وراء حدودها الجامدة، شر من الخطأ»[40].

ولا يخفى أن الدلالة على تلاشي الذات وتموضعها، واجتراح وسائل

التعالي على هذه الذات، أو فض طوقها باتجاه كل لا يتجزأ - متطابقة، أيضاً، مع الدلالة على استعصاء هذه الذات وتأبيها على الاستسلام الذي تفقد به قدرتها على الاختيار ووعيها بالمسؤولية، سواء من داخلها أو من خارجها. فقط، علينا أن نعي اتساع هذه الذات وعمقها الإنساني لنفهم وجوهاً من الصيرورة التي تلابس التعارض والتلاقي في معانيها وصفاتها، ناقلة الفرد إلى موقع المجموع والمجموع إلى موقع الفرد.

6 - بحر المعنى.. الرمز والتجريد:

وأمام هذه الذات التي لم تعد ذاتاً بالمعنى المألوف للذات، لأنها فارقت جزئيتها الفردية، وما ينشأ عنها من مركزية الأنا- لم تعد الرؤية، لدى حمزة شحاتة، محدودة في المحيط التجريبي الخارجي، بل سمت إلى مجاوزته إلى ماورائيات مجردة. وليست المفردات التي تأخذ طابعا تكرارياً ملحاً في شعر حمزة شحاتة، مثل: (الصمت، الظمأ، القيد، الطهر) ولا تلك الموضوعات الرمزية التي انقطعت علائقها الإشارية إلى معينات أو متصورات اصطلاحية محددة مثل: (الطريق، الليل، الربيع، الرياح، الشباب، قريتنا، الخفافيش، الوحل... إلخ) بأكثر أهمية في الدلالة - من هذا المنظور - على ما أولاه في تحليله الفكري والفلسفي من أهمية للتجريد وللقراءة الرمزية.

لقد لفتني، حين تماديت في قراءة ديوان حمزة شحاتة، أن مفردات معينة ،وهي: الصمت، والظمأ، والقيد، والطهر - تتداعى في مواقف وصور مختلفة، وأن لهذه المفردات حضوراً تكرارياً لا يمكن أن نحده في قصد أو أن نحصره في إرادة واعية، خصوصاً إذا نحن أضفنا إلى عددها المحدود مرادفاتها ومشتقاتها وبدائلها العديدة. وليست التكرارية، هنا، أو التداعي المجاوز للقصدية الواعية هما وجه الاستدلال بمعزل عن المفردات ذاتها؛ فالحضور اللاواعي لهذه المفردات تحديدا يتضام مع العلامات الأخرى في الشهادة على ملمح الشمول الكلي في الرؤية من منظور له خصوصية مثالية.

ويبدو، لأول وهلة، أن تعدد هذه المفردات هو ذاته دال من دوال التكرار، إذ يبرز معنى الكف أو الحبس في مجموعها، ويتعادل في الدلالة على طوقه المضروب معنى الامتناع عن الكلام في (الصمت) مع معنى الحجز عن الماء في (الظمأ) من وجه، ومعنى إلغاء الحركة أوحدها في (القيد) مع دلالة (الطهر) على حجز النفس عن الإثم والشهوة وتقييدها في تنسك وتبتل روحي – من وجه آخر.

لكن معنى الكف أو الحبس الذي يتحد عليه اختلاف هذه المفردات، ويؤول إليه تكرارها، لا يناقض ما عددناه، قبلاً، من علامات للمنظور الكلي في الرؤية، عند حمزة شحاتة، بسبب ائتلافه معها في روحيتها وفكريتها المثالية التي تدنو بمعنى قيد الكلام في (الصمت) إلى فسحة الفكر وحرية المعنى ووضوحه المشخص، مثلما تطلق في (الظمأ) معاني الوجد والتوق الروحي والمعرفي الذي لا يجعله امتناعاً بقدر ما هو رغبة، ولا جدباً أو عقماً بقدر ما هو ثراء وخصوبة. وهو الأمر نفسه في معنى (القيد) الذي يأخذ المعنى الطوعي والاختياري للقهر والإرغام فيه مدى يملؤه بالحرية ويؤول به إلى فضاء روحي مؤثث بنقائض الجزء القابل للأسر. فيما يبقى (الطهر) قيداً واضحاً بالمعنى الجسدي في مدار التأكيد على نقاء الضمير وشفافية النفس والنزاهة والمصداقية...

وإلى جانب ذلك، نجد حمزة شحاتة حفي برمزية الموضوع الشعري حفاوة تتصل بالمبدأ المثالي الذي غدا الفن بموجبه تأملاً روحياً خالصاً من الغاية، بحسب خاصة الإدراك الجمالي، كما رأينا عند كانت. وهو تأمل كشفي ترتفع فيه الرؤية عن ظواهر الواقع، أو – فيما يعبر بودلير Baudelair (1821-1867م)- أدران الواقع، لتصل إلى موضوعية هي المؤدى الذي يفضي بنا إليه، كارل يونج، في وصفه للرمز – من خلال مفهومه للإسقاط – بالإحالة إلى رفع الشاعر الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر، وجَعْل ما يبدو أنه تعبير فردي تعبيراً جماعياً، بحيث نتحرر من قيد الزمن ونصل إلى مستوى الشيء الخالد الباقي(41).

يقول - مثلاً - تحت عنوان «الطريق»:

أتقول: قد طال الطريق؟

نعمْ: لقد طال الطريق

وأي شيء لم يَطُل

في رحلةٍ بدأت، ولم تجد الختام؟

الوعرُ.. والوعثاء..والظلماءُ

والأمل البعيد

والذكريات مضى بها

عبر الفضاء إلى الظلام

مدىً سحيق

والأينُ.. والعثراتُ

والزمن العنيدُ

نعم.. وسخرية النجوم بنا

بأحلام العبيد

تخوض معركة الظلام

إلى سنى الفجر الجديد

... إلخ(42)

وفي قصيدة «الربيع»، يقول:

تنهّد الربيع ملءَ صدره

وأنّتِ الجراح

فلفَّ بالصمت خفيَّ سرِّه

عن مقلةِ الصبّاح

مناضلاً بروحه عن كبرهِ

مخضَّبَ الجناح

... إلخ[43].

هكذا تمضي رموز حمزة شحاتة الشعرية، فيّاضة بالطموح والأمل، ومترامية إلى بشارة النور والخصب والنقاء، بقدر ما هي معركة بحث عن معنى ولهاث دام وراء وجود أعلى. هنا يأتي الرمز من الأعماق مجاوزاً الخاص إلى العام، والعام إلى الكوني، متخطياً الجزء الموقوت إلى الكلي والخالد، في نقمة كثيفة على العتمة والامتهان، وسخطٍ فزع من وعلى التواكل والزيف والخواء. كأننا مع حمزة شحاتة، في مواجهة مستخلص الإنسانية وتجريدها - بالأحرى فعلها وهي تؤنسن العالم عن طريق شعورها بمسؤوليتها الوجودية، لأنها حُرَّة من أثقال الكينونة...

هل كان حمزة شحاتة يعي هذا الدور ويقصده؟. حين نجيب بالنفي، سنعجز عن فهم شاعر لا يستسلم للواقع، ولا يستحيل إلى هامش لواقعه وعليه. لقد كان حمزة شحاتة في درجة إنسان بالمعنى الذي يرتفع عن الواقع، وإن ظل الواقع مفروضاً عليه، ولهذا - على ما يبدو - كان التجريد مبدأه ومرضه، حين قال:

> «التجريد مبدأ قديم لي أو هو مرضي الذي لا أشفى منه، عرفني به من عرفوا طريقتي في الحياة ومن قرأوا نظراتي القديمة في الخير والشر، في الفضائل والرذائل، وفي الحب، وفي الشعر»[44].

الهوامش

1) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: د. شكري عياد (القاهرة : دار الكتاب العربي، 1967م)، ص 64.

2) انظر: د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة: مكتبة مصر، 1966م) ص 16 وما بعدها.

3) جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د. سامي الدروبي (دمشق: دار اليقظة العربية ، ط2، 1965م) ص 128.

4) نقلاً عن: د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (القاهرة : دار نهضة مصر، د. ت) ص 282.

5) مقدمته لـ «رفات عقل» (جدة: تهامة، ط 1، 1400هـ/1980م) ص 8.

6) إبراهيم هاشم فلالي، المرصاد، (الرياض: النادي الأدبي ، ط 3، 1400هـ/1980م) ص 95-96.

7) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 22.

8) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 26.

9) انظر: ديوان حمزة شحاتة (جدة، ط1، 1408هـ/1988م) ص 56، 102، 127، 283، 284.

10) ديوان حمزة شحاتة: ص 59، 60، 190، 194، 277، 308، 314.

11) ديوان حمزة شحاتة: ص 192-193.

12) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 58.

13) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 47.

14) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 56.

15) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 41.

15) نقلاً عن: عزيز ضياء، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف (الرياض: سلسلة المكتبة الصغيرة،1397، 21هـ/1977م) ص 77.

17) حمزة شحاتة: رفات عقل: ص 63.

18) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل (جدة: تهامة، ط 1، 1401هـ/1981م) ص 22.

19) انظر: د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (القاهرة: دار المعارف، ط 4، 1981م) ص 37-38.

20) سويف، الأسس النفسية، ص 39.

21) د. هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 287.

22) د. سامي الدروبي، علم النفس والأدب (القاهرة : دار المعارف، ط 2، 1981م)، ص 242.

23) د.الدروبي، علم النفس، ص 233.

24) انظر: د.الدروبي، علم النفس، 137-144.

25) نقلاً عن: د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب (بيروت: دار العودة ودار الثقافة)، 1963 ص 30.

26) ديوان حمزة شحاتة، ص 67.

27) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية: قراءة لنموذج إنساني معاصر (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط 1، 1405هـ/1985م)، ص 291-292. أما عبدالفتاح أبو مدين، فقد وصف القصيدة بأنها أنموذج فريد، وذهب إلى أن وله الشاعر وكلفه بجدة ليس لمظاهر براقة. فالحب لا يتمثل في الجمال الظاهري، وإنما هو أعماق خفية... فالهوى كامن لاتراه إلا عيون المحبين التي تخترق الحجب فتصل إلى الأعماق البعيدة. انظر: عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط 1، 1418هـ/1998م) ص 195-197.

28) عزيز ضياء، حمزة شحاتة – قمة عرفت ولم تكتشف، ص 50.

29) نقلاً عن: د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، ص 49.

30) د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن، ص 170.

31) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 26.

32) حمزة شحاتة، رفات عقل، الموضع السابق نفسه.

33) ديوان حمزة شحاتة، ص 24.

34) ديوان حمزة شحاتة، ص 36، وانظر– أيضاً – ص 21، 37، 44.

35) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 75.

36) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 16.

37) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 45.

38) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 59.

39) حمزة شحاتة، رفات عقل، ص 101.

40) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 24.

41) انظر: W. Y. Tindall, The Literary Symbal (Indiana University Press, 1965), p 65-67.

42) ديوان حمزة شحاتة، ص 221.

43) ديوان حمزة شحاتة، ص 227.

44) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 22.



❖ ❖ ❖

العنوان (النص الموازي) بين التناص والتلقي:

على الرغم من أنَّ عنونة القصائد الشعرية لم تدخل دائرة اهتمام الشعراء القدامى على مرّ عصور الشعر الماضية، فإنَّ دورها أخذ في التعاظم بدءاً من العصر الحديث، منتهياً أمرها إلى ما يثير إشكاليات حولها، فيما يدور حول دور العنوان في خلق شعرية العمل/ النصَّ الذي يعنونه، وإلى أيِّ مدىً يمكن أن ينتج مزيداً من دلالات النص وإيحاءاته.

إنَّ "جيرار جينيت كان واحداً من أهمّ نقاد الحداثة الذين أولوا العنوان أهمية في كتابه المهم «طروس»، جاعلاً إياه واحداً من أنواع ما أسماه «بالملحق النصّي» وهو النمط الثاني مما أطلق عليه اسم «التعدّدية النصّية»، والملحق النصّي Para text ليشمل: «العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق... الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات والرسوم... وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، التي توفّر للنصّ وسطاً (متنوعاً)، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي، لا يستطيع أكثر القرّاء نزوعاً للصفاء، وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجية أن ينصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها، ولا يمكن أنْ يزعم ذلك»[1].

وقد جعل جينيت الملحق النصّي - أو ما أرتاح إلى تسميته «بالنصّ الموازي» - منجماً من الأسئلة بلا أجوبة[2]. وهو في ناحية الناقد يشير إلى دور المتلقي الذي يقع على فكره عبء الإجابة عن هذه الأسئلة، التي يحملها النصّ الموازي، إذا ما كان عنواناً لقصيدة مثلاً، وهو يدخل به في علاقة حوار تناصي مع نصوص أخرى وفق مبدأ التعددية النصّية، التي تبناها «جينيت» نفسه، في ما يمكنُ أن تطرحه خطابات هذه النصوص أمام وعي المتلقي.

الذي وضعه في امتحان صعب رغم ما يتمتع به من صفاء ذهن، يختبر فيه روح الاستدعاء لما هو خارج وضعيته اللغوية البنيوية، وهذا جانب من الإشكالية التي يثيرها.

وللعنوان الذي هو منجم أسئلة تنتظر بالتأويل أجوبة من المتلقي، اتصالٌ مباشر بمنظومة التلقي وفق الخطاب الذي يعمل فيه العنوان بوصفه نصاً موازياً يُتلقَّى لأول وهلة منفرداً عن سياق العمل/ النص الذي يعنونه، قبل أن يتورط المتلقي ذلك التورط القدري الجميل ربطاً بين العنوان والنص المعنون؛ في سعي إلى خلق شعريته، بما يمنحه كلٌ من العنوان والنصّ للآخر، وفق تجاوب غير مفتعل لإنتاج أو إعادة إنتاج مزيد من الدلالة، التي يحملها الخطاب الذي يستوعب شعرية العنوان/ النص/ النصوص المتقاطعة معه استدعاءً، وفق ما يشير خطابه.

وعلى محك هذه الرؤية تتولد هناك علاقة مباشرة بين العنوان بوصفه نصّاً موازياً، والتعددية النصيّة أو التناص بوصفها نصوصاً متقاطعة، ثم الخطاب الذي يمنح النصيّة والتناصّ حق الأدبية أو الشعرية، وأخيراً دور كلٍّ من التناص والخطاب في نجاح عملية التلقي؛ بما ينتج مزيداً من دلالات العنوان/ النص الثريَّة.

فمن علاقة العنوان بوصفه نصاً موازياً يمكن أن يحاور النصّ الأصلي الذي يعنونه في فعالية إيجابية وتلقٍّ مثمر، أو أن يحدث معه قطيعة جمالية ومعرفية في تلق سلبيّ، يجب أن نفرق بين نصيّة ذلك الذي يعنونه النصّ الموازي/ العنوان بوصفه جمالياً من اهتمامات النقد الأدبيّ، وبين ما نسميه «بالعمل» أو «الأثر» أيّ أثر سواءً أكان أدبياً أم غيره. فإذا كانت اللغة بوصفها أداة محايدة لسانياً في «العمل» أو «الأثر»، فإنَّ النصّ لكي يتميز عن العمل، لابد أن يتجاوز كما ترى كرستيفا حيز العمل على النحو السابق؛ بوصفه جهازاً «عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان، وهو ما يعني... أنَّ علاقته باللسان الذي يتموقع فيه هي علاقة إعادة توزيع هادفة بنّاءة»[3].

ووفقاً للتصوّر السابق فإن النصّ قابل للتمدد عبر زمنه التاريخي استدعاءً لنصوص سابقة، وامتداداً وتشعباً في ما لا حصر له من نصُوص لمّا تخلّق في ضمير الغيب، وهذا ما يدمّر رؤية البنيويين الذين حصروا النصّ في أحادية رؤية ترى فيه عملاً لغوياً مستقلاً عن تواصل يعبّر فيه عن نفسه في مشاركة وحوار مع نصوص أخرى مضت، أو لاحقةً، ولا فرق في هذا بين العنوان بوصفهُ نصّاً موازياً، وما يعنونه بوصفه نصّاً أساسياً يخلق نصيته تقاطعاً وتناصاً مع نصوص أخرى يستدعيها وتستدعيه. يرى د. فكري الجزّار وفقاً لكرستيفا أن «هذا الاهتمام بتأسيس مصطلح «النصّ» داخل «اللسان» وعَبْرَهُ، مقابلاً «بالعمل»؛ يمثّل خطوة إجرائية على قدر كبير من الأهمية بصدد اختراق القداسة البنيوية التي أغلقت «العمل» على لغته ولسانياتها، وإعطاء السياقات التي يقع فيها العمل دورها في فكّ شفرات كافّة»[4].

والحديث عن «التناص» الذي يمنح النصّ كثيراً من أحقيّة نصيته، لا ينفصل عن مفهوم الخطاب، الذي لا يقف عند حدّ العمل بوصفه كياناً لغوياً ثاوياً، إنّ الخطاب هو الجانب التفعيلي والتفاعلي؛ حين تمارس اللغة دورها الانتقالي بناءً وهدماً من خلال عملية الاستدعاء والتمدد، على مستوى الشكل الذي تلعب فيه اللغة دوراً سيميولوجياً وأسلوبياً، وعلى مستوى المضمون الذي يفجرّه هذا الشكل دلالات تنبني على هدم. إنّ الخطاب مفهوم آخر يمنح النصّ نصيته، فهو لا يقف على حدّ بنية اللغة صمّاء، بل يتجاوز بالنص في بنيته اللغوية - سواء أكان نصاً موازياً كالعنوان أو غيره، أو نصّاً أصلياً يتصل به - إلى ارتباطات معنوية تخلق دلالاته التي لا تنتهي مادام هناك أحياء من المتلقين. إنّ الخطاب «يطلق على العلاقات والارتباطات القائمة بين الأشكال اللغوية والمعاني والأحداث الاجتماعية، ومن ثمّ يكون المقصود من تحليل الخطاب هو دراسة هذه العلاقات»[5].

إن الخطاب هو الذي يطلق عنان النصّ في تجاوزه اللغوي المرحلي إلى الانفتاح على مزيد من العلاقات والارتباطات بين الأشكال اللغوية والسياقات الاجتماعية والسياسية، والتاريخية في جانبها الحقيقي أو حتى الأسطوري

كما سنعرف من تحليلنا لقصيدة حمزة شحاتة التي عنوانها «أبيس». «من هذا المنطلق يلقي بنا الخطاب الأدبي - من الوهلة الأولى - في حقل السؤال المعرفي، ويدفعنا إلى البحث في الظاهرة الأدبية التي تؤسّس أدبية الأدب، وتجعله خطاباً متميزاً من القول المألوف؛ إذْ إنَّ النصّ حقل لساني ومنهجي، خطاب يتعالق مع خطاب، نصٌ يحيل إلى نصّ، ممارسة لا تقف عند حدٍّ في تشكّلها، عمل وإنتاج، بل يمكن القول: «إنّ النص الأدبيّ هو فعل لغويٌّ يؤسس اختلافه مع الأثر في تعدده، وفي انفتاحه على سائر الأجناس الأدبيّة»[6].

هذه رؤىً عن العلاقة الوثيقة بين مفهوم النصّ والخطاب، أو بالأحرى النصّ الذي يكسبه التناص هويته، والخطاب الحاضن له في تحاوره المعرفيّ المتنامي اجتماعياً وسياسياً وتاريخياً، حسب ثقافة المتلقي الذي يتحدّى النصّ المتناصّ ثقافته ومعارفه. ولو أخذنا «العنوان» بوصفه نصّاً له خطابه المستقلّ وسياقه الذاتي في أوّل مراحل تلقيه، عن العمل الذي يعنونه، فإننا يمكن أن نتلمس مع د. الجزار أنَّ «لكل عمل (أو عنوان) لغويّ نصّه، الذي هو بنية معناه، أو إنتاجيته الدلالية، فإنّ لكلّ نص خطابه، ليس الذي ينتجه في هذا المستوى، وإنَّما الذي ينتمي إليه، وينلرج ضمن وحداته. إنّ الخطاب Discourse مصطلح أكثر سعة من النصّ، وإنْ كان مبنياً من عدد لامتناهٍ من النصوص، وليس الأعمال، وهذه نقطة على قدر بالغ الأهمية، فالعمل مُرْسَلَةٌ تنتمي إلى مرسلها، أمّا النصّ ففعالية تلقٍّ؛ تفتح هذه المرسلة على ما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصدٍ منه»[7].

ولا ينِي د. الجزار أن يكرّس لمفهوم الخطاب الذي يضمّ العنوان نصّاً قابلاً للتوالد، من خلال عملية التلقي التي تكسب الخطاب والعنوان أهميتهما الأدبيّة في منظومة النقد الأدبي حين يضيف قائلاً: "أمّا المستوى الذي يلتقي فيه المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة تركيباً أي عملاً، أو دلالةً أي نصّاً، فهو مستوى الخطاب، الذي يمثّل المخزون النصوصي القار في كلٍّ من المرسل والمتلقي، ومثله مثل اللسان قارٌّ بالقوّة في كلٍّ من المتكلم والمستمع، وبفضل هذا تتم عملية الإنتاج والتلقي، بمعنى «أنَّ «الخطاب»

موجود وجوداً قبلياً، أي قبل «النصّ» بالرغم من كونه مبنياً من عدد لامتناهٍ من النصوص»[8]. وبذلك يكون تلقي العنوان شركة. في بناء شعريته عن طريق تناصّ خطابه مع خطابات أُخَر - بين الباثّ/ المرسل/ الشاعر، وبين القارىء/ المتلقي، وهو ما يمنح الخطاب الذي يطرحه العنوان هويته الحقيقية في نهاية الأمر.

قصيدة «أبيس» وشعرية العنوان:

ما كان تقديمنا السابق، في ما يتصل بتعاظم أهمية "العنوان" بوصفه نصّاً موازياً سوى توطئة من خلال مفاهيم مهمة، تقودنا إلى إجراء تطبيقي على قصيدة مهمة من ديوان الشاعر العربي الشهير حمزة شحاتة هي قصيدة «أبيس»[9]، وهي قصيدة من أطول قصائد الديوان، يتجاوز عدد أبياتها مائتين من الأبيات، وفي ما اطلعت عليه من رؤى نقدية حول القصيدة من خلال الدراسات التي تناولت شعر حمزة، لم أجد دراسة تفرد لها تحليلاً مستفيضاً، سوى تحليل الدكتور صالح الزهراني لها في «موسوعة مكة الجلال والجمال» الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، وجاءت تحت عنوان «البحث عن الجوهر.. قراءة في قصيدة «أبيس» لحمزة شحاته». وكانت دراسته جادّة في تحليلها المضموني الذي انطلق من فكرة التناقضات التي تقوم عليها القصيدة، وإنْ فاتها من دراسة الشكل المفضي إلى المضامين أشياء مهمة، وكذلك كان ثمة مضامين يمكن استيفاؤها من خلال خطاب القصيدة الثريّ، لم يقف عندها الباحث، وإنْ كان قد أشار بأمانة العالم إلى أن القصيدة تحتاج إلى قراءات متعددة لخصوبة دلالاتها. وسوف يكون منطلقي مغايراً من حيث الرؤية والأداة، بما لا ينفي إفادتي من جهد الآخرين، وأوّلهم دراسة د. الزهراني.

ودراستنا ستبدأ من العنوان «أبيس»، وهو عنوان على هذا النحو، مثيرٌ، على مستوى التلقي، وقبل أنْ ندخل في تحليل العنوان من عدّة

منطلقات، نؤكد مرةً أخرى على ما يثيره بعض عناوين القصائد الحديثة، وهي قضية لا تنتهي ولن تنتهي قبل أو بعد تحليلنا لها، فيما سنعقده من مداخلات مع غيرنا من الباحثين، الذين سنجعل تحليلنا للقصيدة/ العمل مع العنوان مرجعيةً مهمة في ردودنا عليهم.

فمما يثيره العنوان من إشكاليات تتعلّق بعناوين القصائد المعاصرة «استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافي كاملةً، الذي عقّد وظائف العنوان وعقّد أنواعه، ونوّع في ما بين شكوله، حتى صار إلى الاستقلال عمّا يعنونه استقلالاً لا ينفي علاقته به، بقدر ما هو نافٍ لاختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه من العنوان إلى العمل، في ما يشبه الإحالة الآلية من الأوّل إلى الثاني، دونما أدنى تدخّل من القارئ في إنتاج هذه الإحالة»[10].

وبدون شكّ فإنّ هذه الإحالة الآلية التي لا تراعي الشعرة الدقيقة بين جمع العنوان لمنحى الاستقلالية بوصفه نصّاً موازياً يبدو مستقلاً عن العمل، وبين إشارته لماحيةً إليه، هي أكبر الإشكاليات التي تواجه وعي المتلقي للحكم على مدى تحقيقه - بمشاركة العمل الذي يعنونه - لشعرية ائتلاف ما يترقرق من اجتماعهما، في شعريةٍ بانيةٍ للدلالة، لا شعرية مُهْدَرة ومُهْدِرة. وقد كان د. الجزار على وعي وهو يتحفظ على لفظ «الإحالة» «الذي لا يتمكن من رصد فعالية العنوان شديدة التعقيد، خاصةً في الكتابة الأدبية، حيث تبلغ هذه الفعالية من التعقيد حدّاً أنّ الحديث عن «نصيّة» عمل ما؛ يجب أنْ يضع في اعتباره كون العنوان نصّاً نوعياً؛ لهُ - كالعمل تماماً - بنيته وإنتاجيته الدلالية»[11].

إنّ عنوان قصيدةٍ مثل «أبيس» يثير مثل هذه الإشكاليات، بل إنه يحمل مقدراتها من زوايا التلقي والتناص. إنه سرعان ما يخترق - منفرداً - أفق انتظار المتلقي وفق مستويين يتعلقان بهذا المتلقي. فهو إمّا أنْ يكون مثقفاً مؤطراً بثقافات يعرف بعضها، ويجهل بعضها الآخر، كالثقافات التي تتصل بالأنثروبولوجيا والميثولوجيا التي تدور حول موروثنا التاريخي منهما، وفي

هذه الحال سيصدمه عنوان مثل «أبيس» ليحدث بينه بوصفه عنواناً مجهول الهويَّة وبين المتلقي قطيعة معرفية؛ لا يكون النصّ الموازي/ العنوان أوّل ضحاياها بوصفها صارت شعريةً مهدرة فحسب، بل سيكون مع النصّ/ العمل المعنون – وما يطرحانه من خطاب وتقاطع مع المؤمّل من نصوص أخرى تناصاً – ضحايا آخرين، وسبلاً مهجورة لا يعبِّدها قارئ ومتلقٍ غفل عن معارفه في عصر السماوات المفتوحة.

ولا يبتعد كثيراً هنا عن هذا التصنيف للمتلقين حيال العنوان. بل هو معهم. متلق كسول رضي من الغنيمة بالإياب، فوقفت معارفه عند ما قدّمه جامعا ديوانِ حمزة شحاتة في الهامش تعريفاً لأبيس – بوصف الهامش نصّاً آخر موازياً يمكن أن يثمر في العلاقة بنصّ القصيدة، وذلك حين يكتفيان بتعريف أبيس على النحو التالي: «عجل ذو صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، وقدّسوه. وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معيّن»(12). وسنعرف من خلال تحليلنا للقصيدة أنَّ هذا تعريف من الهامش مبتسر خادع. ضلّل كثيراً ممن قدموا رؤيةً للقصيدة مستنيمين إليه، دون الرجوع – كما فعل مَنْ تلقوه عنهم – إلى دائرة معارف أو موسوعة فرعونية تتثبّت من صحة هذه المعلومات، أو حتى تضيف إليها ما يقدّم رؤية متكاملة وحقيقية تنير طريق النصّ، الذي ضُلِّل إلى حدّ بعيد عن شعريته، التي سيكون قوامها – كما سنعرف من تأويل النص وقراءته – استدعاء الأسطورة، لا ذلك العجل المؤدلج المعبود في رؤية جامعَيْ الديوان بوصفه مقدساً ورمزاً «للقوة الحيوانية»، ربّما لتوجيه تلقي النصّ على نحو يخدم ما يريدان لا ما يريد النصّ والعنوان الذي عنونه، أو ربّما على أحسن الظنّ لمحدودية المعرفة كسلاً.

وبهذا الصنيع من جامِعَيْ الديوان – أو حتى فيما أشكّ؛ من حمزة نفسه علاوة على صنف من المتلقين جاهلي أو محدودي المعرفة – لا يصبح العنوان والهامش... إلخ، عناوين موازية واعدة، بوصفها منجماً من الأسئلة بلا أجوبة أمام وعي المتلقي، بل إنّها تسهم في إهدار شعرية النصوص. كما

سأبين في ما سأسوقه حول المعارف التي أمدتنا بها الموسوعات عن «أبيس» العجل الفرعوني، ثم ما سيقول به «أبيس» حمزة شحاتة، وهو يستدعي إلى نصّه الأسطورة/ أبيس. وهذا يقودنا إلى الحديث عن صنفٍ آخر أكثر وعياً من المتلقين أمام عنوان ملبس مثل «أبيس».

إنّ هذا الصنف هو الذي تلقى العنوان، وكان أحد اثنين، إمّا أنْ يكون على درايةٍ بالمعلومة التي سبقت إليه في الهامش فبدأ يقرأ القصيدة مستتيماً هو الآخر - وربّما إلى حين - إلى ما أكدته إليه، وفي هذا تلق سلبيٌّ؛ وإنْ كان ذا نزر من المعرفة، وإمّا أنْ يكون متلقياً من طراز النقّاد الواعين بحرفية التعامل مع النص الشعري الأدبيّ، عارفاً بدور العنوان نصّاً موازياً، ثم محاوراً ومشاركاً نصّ القصيدة في خلق شعريتها. ليبدأ ما يمكن أن نسميه بالحفر المعرفي، الذي لا يترك شيئاً من مقروئيةٍ تتعلق «بأبيس» في الموسوعات الفرعونية إلا وقد أتى منها ما يؤسس مقروئية نافذة من العنوان إلى ما هو خارجه، أو منه - بعد أنْ فحصه منفردا - إلى النصّ/ العمل، يقيم منهما النصّ الموازي والعمل النصّي؛ شعريتهما وشعرية الخطاب الشعري الناتج عنهما.

وهذا الحفر المعرفي على المستوى الأسطوري والأدبي؛ رغم أنه بحث مرهق، فإنه أول المداخل الصحيحة، والموضوعية، للتعامل مع النصّ، وهو ما أزعم أنني سأقوم به لصالح شعرية النصّ، ثم لأحاور به - من خلال تأويل القصيدة وفقاً لمقروئيته - كثيراً ممّن بنى من النقّاد رؤيته النقدية للقصيدة. في عجالة - على ما قدمه الهامش، أو ما قدمته له معارف قديمة مبتسرة. وربّما تطول بنا القراءة، ويطول بنا الحفر، ليصبح مرجعيات مهمة وهادية ومضيئة لتحليل نصّ ثريّ مثل «أبيس»، سنكتفي من أبياته - وهو حمّالٌ لأوجه أخرى للتحليل من أكثر من مدخل. بما يخدم جانب استدعاء الأسطورة فيه، ودورها في تحوّلات الخطاب بين ما هو أسطوري واجتماعي ونفسي وديني وسياسي.

تخبرنا «موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية»، وهي من أحدث الموسوعات في هذا الشأن أنَّ (أبيس) «هو العجل الذي استعان به (ستُ) من أجل صنع الدثار الجنازي لأوزيريس، كان جلده أسود اللون وتتصدر جبهته نجمة بيضاء اللون، ومثله كمثل آمون، اعتبر أبيس بمثابة الرمز الأعظم للخصوبة والنماء، بل كان كذلك روح بتاح قبل أن يصبح رمزاً جنازياً، وأبيس هو الحيوان المعبود بمعبد منف ...»[13].

إنَّ أوّل معلومة تقدِّم عن رمزية «أبيس» أنه كان رمزاً أعظم للخصوبة والنماء لغلبة ذلك فيه حتى صار معبوداً، لا لأنه رمزٌ للقوّة الحيوانية كما قدّم هامش جامِعَيْ الديوان، صحيح أنَّ الخصُوبة أحد دواعي القوة ليس عند الحيوان فحسب ولكن عند الإنسان أيضاً، ولكنها ليست دليلاً وحيداً عليها، فقد يتسم الحيوان بالخصوبة وكذلك الإنسان ولا يكونان قويين. وبمتابعة الحفر المعرفي من خلال التعريف السابق لأبيس بوصفه رمزاً أعظم للخصوبة، فإنَّ العنوان يحيلنا على أعلام لحيوانات ورموز وأعلام لأشخاص آخرين مثل آمون، وثور، وأوزوريس، وبتاح، وست... إلخ.

أما (آمون) «فإنه رمز الخصوبة المعبود في طيبة»[14]، و(بتاح) «هو الذي يشكل الأجسام، وهو ينبت المعادن في باطن الأرض، والذي ينظم أحوال الشطآن، إنه الرمز الخالق، الفخراني الذي صنع العالم بيديه...»[15]، وأبيس بوصفه عجلاً صُنع من جلده دثارٌ لأوزوريس، فإن ذكره يستدعي البحث في الموسوعة عن مادة ثور (جسد أوزوريس)، لتخبرنا من خلال مادة (ثور) أنه «بعد اغتيال أوزوريس، قام ست بشي جسده، وحوّله إلى شكل دائري (بيضة). بعد ذلك اقتنص ثورين هما (منفَى) و(أبيس) واستعان بجلد الأوّل لصنع المركب الجنازي، وبواسطة جلد الثاني، وهو أسود اللون تتوسط جبهته نجمة بيضاء، صنع غلافاً أخفى بداخله جثمان أوزوريس، وبهذه الكيفية أصبح أوزوريس ثوراً (أي قوة حيوية)»[16].

إذاً لقد صار أوزوريس مكتسباً قوةً حيوية – وليست حيوانية كما تقدم

- بسبب من تلبسه جلد ثور قوي خصب نام كأبيس، وثمة فارق بين القوة الحيوية التي مبعثها الخصوبة والنماء، والحيوانية التي وجهها جامعًا الديوان رمزاً لحاكم معين، ليغتالا وفق أفق التلقي حدس المتلقي، ويوجهانه لقراءة النص وفق دواعي ما أثاره هامشهما.

ويبقى هنا سؤال مهم هو: مَنْ أوزوريس الحاكم المعين الرمز، ثم مَن ستٌ في هذا السياق الأسطوري المعرفي؟! إنَّ أوزوريس «يعرف بأنه (مقر العين)، وأوَّل الغربين (أي المتوفين)، وهو أيضاً مَن يمسح الدموع، وقد لُقب أيضاً بـ(الطيب الخيِّر إلى الأبد). وأوزوريس هو ابن نوت والإله جب، الذي لمس ولاحظ ما يتصف به ابنه هذا من سجايا وحسنات ونقاء السريرة، فتنازل له عن العرش ومنحه كل ممتلكاته. بعد ذلك راح ضحية حادث اغتيال بيد ست... وكان أوزوريس يرمز إلى مبدأ أبدية الحياة الدورية. كما جسّد النيل، والقمح، ومصر السفلى والدلتا، واعتبر أيضاً الحياة المتولدة من داخل الأرض، وتعمل على إخصاب. إنه ربُّ النباتات والمزروعات (وبالتالي الازدهار أيضاً)»[17].

وماذا عن أوزوريس الحاكم؟؛ «عُرفَ حكم أوزوريس بأنه (العصر الذهبي)؛ فقد كان يتسم بالاتزان والعدل والحكمة. وقد علَّم أوزوريس البشر كيف يزرعون القمح، ويصنعون الدقيق، ويعدون الخبز... وبيَّن للبشر كيفية التمييز ما بين الخير والشرّ، ثمّ سنّ من أجلهم قوانين عادلة وقويمة، وشجعهم على توخي الحقيقة والإقبال عليها، وكذلك الأمر بالنسبة للعدل»[18].

وماذا أيضاً عن شخصية (ستّ) أخي أوزوريس وقاتله؟ - إنه «الفائق السطوة، مدمر الضياء، وقاتل أوزوريس... وهو يمثل الظلمات، ومصر العليا بصحرائها الجدباء القاحلة ذات الجبال المتعددة. إنه رمز الصحاري (تعاكسا مع أوزوريس إله النيل والنبات) بل هو أحد أعداء توازن واتحاد القطرين»[19].

وبعد، فهل كان جامعا الديوان على وعي بكل هذه المعلومات التي أحالنا إليها العنوان/ أبيس بوصفه نصاً موازياً؛ تلقيناه لأول وهلة نصاً نوعياً مستقلاً عن سياق العمل الذي يعنونه بحثاً من خلاله بوصفه بنية تنتج دلالياً؟!، والأهم هل كان حمزة شحاته صاحب العنوان والعمل على وعي بدور العنوان، بوصفه على أحسن الفروض - هو الذي اختار وأنشأ وخلق العنوان/ أبيس دالاً سيميولوجياً يحيل إلى ما هو خارجه، كما يمكن أن يحيل إلى العمل/ النص الذي اقتطع من سياقه، وفق فروض مهمة تقول بأن العمل هو آخر الحركات التي تتولد عن القصيدة وليس العكس عند الشاعر المجيد[20]، إذ العنوان يتولد من المشهد الشعري ويلتقط منه[21]؟!.

هذه أسئلة يمكن أن يتكفل تأويلنا للنص بالإجابة عليها بصورة وافية، ولكن يحسن أنْ نقرر من المسكوت عنه من فحوى السؤالين السابقين، وما سقناه مما أمدتنا به الموسوعة؛ «أن العنوان باعتباره قصداً للمرسل (وهو هنا حمزة) يؤسس أولاً: لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعاً اجتماعياً عاماً، أو سيكولوجياً»[22]، وقد أبنّا إلى ما أحال إليه العنوان (أبيس) في قراءة أولى مقتطعة من سياق العمل، وإلى كم وافر ومهم من المعارف الميثولوجية، وهذا هو الدور الأول الذي يقوم به العنوانُ من زاوية التناص، مع ما هو خارجه بوصفه نصاً. ولكن يبقى ثانياً وهو الأهم ما يؤسس «لعلاقة العنوان ليس بالعمل (الذي يعنونه) فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضاً، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل، على ضوئها - كاستجابة مفروضة يتشكل العنوان لا كلغة، ولكن كخطاب»[23]. وهذا ما سنحاول أن نكرس من أجله تحليل القصيدة/ النص/ العمل؛ في ربطها بالعنوان/ النص الموازي.

والباحث الذي يدرك علاقة العنوان بما هو خارجه، متخذاً ما أحال إليه من هذا الخارج سبيلاً لمحاورة ما هو داخل النص أداةً لإنتاجية أو إعادة إنتاجية مفاهيمه داخل الخطاب النصّ/ القصيدة، إنما هو مدرك «أنَّ ثمة فارقاً جوهرياً بين «اللغة» و«الخطاب»، اللغة بوصفها موضوعاً محدداً

للسانيات بمستوياتها المتعددة، و«الخطاب» بوصفه فعلاً لغوياً اجتماعياً Sociolinguistic، وهذا الفارق على درجة بالغة من الأهمية بالنسبة للعنوان بوصفه قصداً للمرسل»[24].

إن عنواناً مثل (أبيس) على وجازته في كلمة واحدة حاملاً لسياق ذاته، قد أحالنا دون أن نفحص علاقته بنص شحاتة إلى كم من المعارف، وهو لمّا يتجاوز وضعه اللغويّ إلى مفهوم الخطاب الذي يستبين منه قصد حمزة من عنوانه البنية الاسمية (أبيس)، بكل ما استدعاه حول أبيس وما اتصل به من أعلام، ليظل هناك سؤال مهم، هل كان (أبيس) الذي ورد في الميثولوجيا الفرعونية وما أحاط برمزه ورموز أخرى استدعاها، هو (أبيس) الذي كان في مقصود حمزة شحاتة، بوصفه بنية تتجاوز اللغة إلى الخطاب المتمدد تناصاً داخل نصه؟!، ثم ما الذي طرأ على هذا الخطاب في تنقلاته داخل النص من تحولات؟!، وبخاصة بعد ما اغتال جامعا الديوان بهامشهما حدس التلقي، معطلين إياه بإشارة سيميولوجية إلى ما هو خارج أبيس بقولهم: «عجل ذو صفات خاصة جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية وقدّسوه»، ثم بإشارة سيميولوجية أخرى إلى داخل سياق العمل قالوا معوقين: «وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معين».

إن قراءتي التأويلية النقدية للقصيدة – بمراعاة العنوان – ستحاول أن تكشف عن علاقة العنوان/ أبيس؛ بالعمل/ القصيدة. وهل كان العنوان ذا سياق منعزل يفضي إلى ما هو خارجه من إشارات ميثولوجية فحسب، ليظل عالةً على العمل دون تجاوب مع سياقه، ليكون كل منهما (العنوان أو العمل) جزيرة منعزلة عن الآخر؟! أم أن علاقات التناص بينهما – وفق خطابات شعرية ظاهرة ومسكوت عنها – يمكن أنْ تقول بتفاعل بينهما، يصنع شعرية النص؟، حتى لا يظل «العنوان – أيا كان عمله – يدلُّ بمظهره اللغوي من الصوت على الدلالة، على وضعية لغوية شديدة الافتقار، فهو – من جهة – سياق ذاته، وهو من جهة ثانية، لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادراً»[25]، ورغم

كونه مظهراً لغوياً شديد الافتقار من وجهة سياقه؛ فمن الممكن أن "ينجح في إقامة اتصال نوعي بين (المرسل) و(المستقبل) على قاعدة العمل الذي يعنونه"[26]؛ وفق خطاب شعري متحول ومتغاير؛ كما يمكن أن يتبدى – أو لا يتبدى – في عمل شحاتة.

قصيدة أبيس (النص/ العمل) واستدعاء الأسطورة:

قلنا آنفاً إن المتلقي المثقف ميثولوجياً حيال عنوان يحمل مسحة أسطورية كأبيس، إمّا أن توقفه معارفه عن حيز المعلومة المذكورة في الهامش السفلي، فيركن إليها، باحثاً عن كون أبيس في القصيدة رمزاً للقوة الحيوانية، ثم عن كون أبيس يغدو رمزاً لحاكم معيَّن، ليشغل نفسه بتوقع ما ينتظره عن هوية أبيس الذي غدا بدوره رمزاً لحاكم معين، يبحث المتلقي عن هويته. وإمّا أن يقوم بحفر معرفي من خلال الموسوعات الفرعونية ليصقل معارفه الميثولوجية بمزيد من التحصيل، الذي يكون له زاداً؛ أمام أي توقع – أو كسرٍ لأفق هذا التوقع – حيال ما تحمله مفاجآت النص.

وسأحاول – وأنا أحلّل القصيدة – أن أتقمص دور المتلقي الذي فقه عن طريق ما أحال إليه النص من معلومات ميثولوجية؛ استقاها من الموسوعات، لأبحث مع غيري من المتلقين صداها الذي يحيل إليه العنوان في العمل، وفق كيفٍ متجانس يبحث عن مصداقيته توقعاً، في مقاطع القصيدة الطويلة جدا، فماذا ينتظر أفقه؟

تبدأ القصيدة بالمقطع الأوّل المكون من عشرين بيتاً، في بوْح وجداني يلاعج تباريح الهوى والحبّ؛ الذي يناديه من طرفٍ واحدٍ، فلا يجيِّب تاركاً الشاعر في حالاتٍ مؤرقة من عذاب القلق والاغتراب، حين يقول من أبياتها[27]:

ما اصطباري على الأسى وثوائي ... ونـدائي مـن لا يـجـيـب نـدائـي؟

جَمَدَ الدَّمْعُ في مآقيّ ياحبـ ... ـبُّ وقرَّ اللهيب في أحشائي.

عدتُ من غربتي إلى الليل والفجـ ـر لكي يَسْمَعَا ترانيم نائي.
ضِعْتُ في تِيهكَ المحيِّرِ ياحُبْـ ـبُ تمزقت في أسى بلوائي.
وتساءَلتُ في نعيمكَ: كم أشْـ ـقى! وكم أرعوي بغير رِضاء!
كم أَروض الإباءَ فيك على الصبْـ ـر وأغضي على جراح إبائي!
كم الاقي العذاب مِنْكَ ولا أشْـ ـكوَ؛ والقاك بالهوىَ والولاء!
كم أخوض الأحزان راكب تيْهٍ ضَلَّ في لا نهايةٍ سوداء!
يا دروبَ الهوى! تغطيت بالورْ دِ على الشوك، غارقاً في الدماء.
الضحايا من تحته مُهجٌ، حَرْ رى، ومن فوقه رؤى شعراء.
هكذا أنت، والمحبون من قبـ ـل، فراشٌ مسيَّرٌ للفناء.
رحلة تُثمِر اللغوبَ وخيطٌ من حريرٍ، يقتادنا للشقاء.
وشجون لا تنتهي... وصراعٌ يسحق الصبر دائم الغلواء.

مع إيقاع بحر الخفيف المنساب تدويراً يبوح حمزة بمواجع رومانسية إلى حب لا يجيب نداءه، في خطاب وجداني يكشف عن ذات منكسرة تقف على أطلاله، في صراع بين ظاهرة مموه خادع، وجوانية محترقة، إنه يعود من غربة في الحب إلى اغتراب بديل عنه، حيث مظاهر الطبيعة ليلاً وفجراً أراد لهما أن يسمعاه، فلا يجيبا، ليضيع في تيه من حيرة حبٍّ، يصانعه شكلاً، ويحترق به مضموناً، بين ظاهر يخدع فيه نفسه، ترويضاً للإباء، وملاقاة له بالهوى والولاء، بينما جراح إبائه وملاقاة العذاب منه – في صور تجسيدية – تنهش جوانيتَه. وقد كشفت تساؤلاته «بكم الخبرية» التي تفيد الكثرة، عن طبيعة هذا الصراع، وبخاصةٍ، ما صاحبها من تكرار موقَّع في تساوٍ أفقي بين التفعيلات؛ يعكس – في أربعة تكرارات بها حملت أفعالاً مضارعةً – تجدد الآلام، عبر أساليب تعجبية مؤلمة، تبين من خلال إنشائيتها عن انتفاء دخولها في دائرة الشكّ، ليدخلنا حمزة في حميا تجربة أسيانة من أول مقطع.

وحمزة بوحداته المعجمية المستعملة – علاوة على نداء أطلال حبه . من مثل كلمات: (الأسى – الصبر – الدمع – التيه...) يدخلنا بهذه الحركة الوجدانية إلى فاتحة القصائد الجاهلية بالأطلال، وقد تنبه إلى ذلك الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين؛ حيث يقول: «وتمضي القصيدة بهذه المقدمة، التي تشبه المقدمات الطللية في الشعر القديم، خطاب شجو وتحسر ونداء لمن مضى، والمنادِي – بكسر الدال – غير مُسمع. ويمضي الشاعر في هذه المقدمة المغلفة بالهوى، وتوجيه اللوم إلى رموز شتّى...»[28]. ولا يقف المقطع عند حيز التأثر بالقصيدة الجاهلية في جانبها الوجداني (الأطلال)، وإنما صورة العذاب بالمفهوم الرومانسي – وفق مسحة مسيحية تتبدى بعيدة – من خلال مخاطبته لدروب الهوى، حين يجعل نفسه مغطىً بالورد في مظهر جمالي خادع، وهو المدمَّى المجروح من داخله بوخز شوكه، إنه محبٌ ضحية من ضحاياه، عبر رحلة صراعه معه، تجسّد آلامه المجرَّدة، حيث يتجسد اللغوب إثماراً، ويتشخص خيط الحرير – مخادعةً قائداً للشقاء، ثم يأتي البيت الأخير – مما اخترناه من المقطع الأول – ليعلن عن سرمدية العذاب، حيث شجونه لا تنتهي، في صراعه مع دروب هواه الملتوية، تسحق صبره.

وهكذا نمضي حتى البيت العشرين (تتمة المقطع الأول) ، وليس ثمّة إشارة من قريب أو بعيد، تشير سيميولوجياً إلى أبيس أو إلى الحاكم الذي يرمز إليه، لينكسر مع أول مقطع أفقٌ عند متلق، رأى أن معارفه الميثولوجية تتلاشى، ليبحث عن ضالته – تواصلاً بين العنوان وما استدعاه، وبين العمل – مع مقطع آخر.

وقد حاول د. صالح الزهراني، حين بدأ تحليل القصيدة وفق مضامينها – وإنْ جاء تحليله الجيد لمضامينها على حساب الشكل الذي يجسّده –، حاول أن يربط بين مفهوم التقديس الذي كان سبباً في علاقة الفراعنة بأبيس، وبين معاني الحب في المقطع الأول، حين يقول: «تتخذ القصيدة من العجل (أبيس) الذي قدسّه المصريون القدماء، وجعلوه رمزاً

للقوة الحيوانية عنواناً لهما، والتقديس درجة سامية من الحب لا تكون إلا لله سبحانه وتعالى، وحين ينزل الإنسان منزلة الرمز المقدس، فإن ذلك دليل ضلالته، وفساد هواه. العبّاد عشاقٌ، وحمزة شحاتة عاشق، ولهذا كانت قصة الهوى فاتحة القصيدة»[29].

ورغم وجاهة رأي د. الزهراني في ذاته، فإنه ليس ثمة علاقة بين مفهوم القداسة عبادةً عقدية وجدانية - أو حتى وثنية - وما طرحه حمزة حول حب (يوتوبي) مثالي. إنّ د. الزهراني يبحث عن حبٍّ إلهي صوفي، يحمّل العنوان والمقطع الأول أكثر مما يطيقا دلالةً ومعنىً.

ويبدأ المقطع الثاني وقد بدا صبر شحاتة ينفد، وهو يبذل روحه وأعصابه من أجل حب جائر، حين يخاطبه، ويناديه ببريق السراب قائلاً[30]:

يا بريق السراب! أسرفتَ في الجو ... ر وأثخنت في قلوب الظماءِ!
أنت، أنت الهوى دنوّاً وبعْداً ... في تصاريف غدره والوفاءِ!
ووعود الهوى أجَلّ عطايا ... هُ فهل يرخُصُ الهوى بالعطاء؟
وعذابُ الحرمان صوَّر للعا ... شق أنَّ الهوى زِمام الشفاءِ.
غير أن الهوى يحول ويَذْوي ... كالرؤى والزهور والأنداءِ.

إن الحب يتحول إلى بريق جائر مسرف في جوره، في رؤية الشاعر المنكود في حبه، رغم أنّ بريق السراب دائماً ما يسرف في الخداع، وليس في الجور والظلم، وهذا تجديد في الصورة والإحساس، فكأن الشاعر خرج من عمومية الإحساس تجاه السراب وكونه خادعاً، وهي صفة ملازمة له في تيه كلّ الناس، إلى ما استجدّ في خصوصية إحساس شاعر بما زاد عن الخداع جوراً، بعد أن ألِف منه الخداع، لذلك كان طبعياً من شاعر فنان كحمزة أن يكثر من وضع علامات التعجب (!) بوصفها دالاً سيميولوجياً على لا منطقية ما يلاقيه من الحب وأمر الهوى خداعاً وجوراً، أو دنواً وبعداً، أو غدراً ووفاءً، إنه هوىً منافق أجلّ عطاياه وعودٌ لا ينفذها ولا يفي بها، وهنا تتجلى شعرية

البساطة في استفهام الشاعر المستنكر المتعجب: فهل يرخص الهوى بالعطاء؟ في وقت كان يجب ألا يكون جزاء الإحسان إلا الإحسان.

ومع البيت الرابع يقلب الشاعر الصورة، مادام لا يعيش مع هواه زمن لا منطق الأشياء، حين يوحّد بين ذاته (عذاب الحرمان) وبين بريق السراب، فكلاهما خادع، صوّر للعاشق؛ أنّ الهوى المخادع هو زمام الشقاء المتحكم في نعيمه الكاذب، ولكنها الحقيقة المرّة، فالهوى مهما كان معنىً مجرداً جميلاً كالرؤى والأحلام، فلا بد أن يزول وينوي، مثله كمثل الزهور والأنداء.

ثم بعد ذلك يدير حمزة ما فات على أنه قصة حزينة نهايتها الحتمية والمنطقية هي الموت، حين يتساوى الهوى والموت، ولكنه موت على طريقة الرومانسيين غير المنكفئين على ذواتهم، ولكن موت المجاهدين منهم، الذين يؤمنون أن سبيل اطراد الحياة الدنيا مطية لموت شريف، يُخلّدُ فيه مجاهداً فقه أقداره. وكم كان التدوير في الخفيف موحياً في تكاثف تفعيلاته، آخذاً أولها بآخرها دون توقف؛ بما يؤذن بأهمية الجانب السردي لهذه القصة، في هذا المقطع الثاني،الذي نقتطع منه قول حمزة[31]:

إنها قصة الهوى وأمانيـــ ـــه ربيعاً ممهداً بانطواء.
قصة الذكريات في لجّة العيـ ـش، شراعاً، يهيم في الظلماء.
ما استراح الإنسان فيها من الجهـ ـد ولا انفك من قيود البلاء.
قصة ما لها ختام سوى المو ت، مصاباً لا ينتهي لعزاء.
جلَّ من قدر الردي وقضاهُ غاية في الضعاف والأقوياء.
وأقام الأضداد جزراً ومدّاً تتحدى جهالة الحكماء.
فاتساق الحياة سلباً وإيجا باً، سبيل اطرادها والنماء.

إنني أحس في الأبيات السابقة بأنفاس أبي العلاء المعري عن الحياة والأحياء تسري في نسغ أبياتها، إن البيت الثالث يتناص مع قول المعري:

تعب كلها الحياة فما أعجب إلاّ من راغب في ازدياد

غير أن مسحةً من الأمل غلفت إيمانياً خاتمة الأبيات، بما سيبين عنه الشاعر أكثر في المقطع الثالث، حيث إنَّ سر اتساق الحياة سلباً ومنحاً هو سبيل سريانها متلذّذاً بها، لأن لذة النعيم تتولد بعد مذاق البؤس، لذلك على الإنسان أن يطلب منها مزيداً، في تناص عكسي مع مطلب المعري. ولكن حمزة يظل مفرداً خارج السرب الميثولوجي، حيث الحب الميت، ليكسر مع مقطع ثان أفقاً جديداً عند متلق متحفز متوقع، وهو يرى شحاتة يوغل في حديث عن جانب ضعيف في حياة المحبِّين مغلّباً إياه على جانب القوة الأبيسية الثوريَّة في جانبها الحيواني، أو حتى ما يتمتع به أبيس من معاني الخصوبة، إنها لوحة يجلل الموت معظمها.

ومع تناقض جديد ومفارقة بيِّنة يبدأ حمزة المقطع الثالث، بهدم ركن جديد من أركان حب، هو صنو للسراب، فإذا كان حمزة قد نادى الحب في بداية المقطع الثالث، بنداء سلبي يوحي بالخداع وينبيء عن الجور لمطلق المحبين، حين قال (يا بريق السراب)، فإنه يبدأ بمناداة الهوى صراحة في هذا المقطع، بنداء محبب بقوله: (يا نعيم الهوى!)، ثم تأتي بعد النداء مباشرة_ وهذا يستدعي تعجباً أبان عنه وضعه علامة تعجب بعد النداء. مفارقات فادحة تكسر عند المتلقي أفقاً ينتظر فيه، حديثاً ممتعاً ومغايراً عن الحب، ولكن حمزة يقول[32]:

يا نعيم الهوى ! كرهتك وِرْداً ووروداً مموّهاتِ الطلاء
وسُعاراً يهيم بالدم واللحـ ـم وناراً تقتات بالأشلاء
كلُّ صفو يُمَلُّ، ما لم تداخلْـ ـه دواعٍ من الأسى والعناءِ
وحياة الخَليِّ، من وصب الدنـ ـيا، حياة خليقة بالرثاء.
ربَّ أمن يعيش، في ظله السَّا رح مثل البهيمة العجماء.
حبذا الوعر والعِثار، وأخطا ر الليالي سُرىً على الوعثاء

ودروبـاً لا تنتـهـي وعـذابـاً تتحداهـمـا خُـطى التعسـاءِ

إنّ المفارقة الفادحة تعلن عن نفسها من البيت الأول، حين يستحيل (نعيم الهوى) والأصل فيه أنه مأوى الحب والرواح ووروداً كما ينتظر المتلقي ويتوقع؛ منقلباً إلى شيء يكرهه حمزة في جانبه الماديّ المخادع وهو يتلون بحمرة الورد؛ يستدعيه للورود شَرَكاً يجرُّه إلى رغائب جسدية تهيم بالدّم واللحم ـ في صورٍ تجللها شبقية الحمرة ورداً ودماً، ليُعمّق الجناس الناقص بنقصه بين الوِرد والورود – فداحة هذه المفارقة؛ بين ماديٍّ يتساوى بالروحيّ المخادع.

ومع البيت الثالث يبدأ حمزة (أو سيزيف المعاصر) يعلن عن فلسفته التي منحها جانباً من حياته، واستفاض في الحديث عنها في كتابيه المهُمين (الرجولة عماد الخلق الفاضل) و(رُفات عقل)، ثم في (رسائله إلى ابنته شيرين)، وأعني فلسفة القوة التي تترفع عن دواعي العيش حتى لو كانت مشروعة. إنه يعلن أنَّ كل صفو في حياته مكدَّرٌ ما لم تداخله أسباب من الأسى والعناء، لأن الحياة قائمةٌ على الأضداد، والضدّ في كل شيء يظهر حسنه وحلاوته ضده ولو كان شقاءً، إنها حياة تصنع القوة التي آمن بها شحاتة، التي سوف يبين عنها في أبياتٍ من هذا المقطع الثالث، وسنأتي عليها بعد قليل.

إن حمزة في الأبيات السابقة يلخص شعراً فلسفته حول الفارق الجوهري بين العيش كالبهائم تبحث عن رغائبها المادية، والحياة الصعبة الكريمة ولو كانت في وعورة الأرض وعثار الجبال، وبينهما دروب لا تنتهي من سرمدية الشقاء في ليالِ خطيرة السُّرَى، وقد أبان عن فلسفته حول الفارق بين مفهوم (العيش) و(الحياة) في إحدى رسائله المهمة إلى ابنته شيرين، حين يقول من سطورها: «إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداؤه، هو ضريبة أنّ نحيا على أن نعيش. إن الذين يعيشون فقط – وكالآخرين – لا يدفعون هذه الضريبة التي نشعر بقسوتها؛ كلما

انطفأت في ظلمة حياتهم شمعة، بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة. كان (سيزيف) الأسطورة يحمل الصخرة جاهداً إلى القمة معذباً يتصبب عرقاً، فإذا كاد أن يصل انفلتت وعاد إلى السفح ... إنه شقاء كتب عليه، وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش»[33].

ليس ثمة شك في أن أفكار حمزة في رسالته تتناص وتتماهى إلى حد بعيد مع ما جاء من أبياته السابقة وبذلك يتناصّ حمزة مع نفسه، فإذا كان قد صرح في رسالته باسم سيزيف وأفعاله رمزاً لسرمدية الشقاء الذي كتب عليه، فكذلك من يطلبون الحياة جهاداً وكفاحاً، لكن من أجل غاية ربما تطول، لا أولئك الذي يعيشون فقط كالآخرين. إن حمزة في شعره يستلهم الأسطورة في حيز المسكوت عنه، الذي باح به في نثره، تماماً كما فعل كبار الشعراء النقاد مثل صلاح عبدالصبور الذي يقول في كتابه المهم (حياتي في الشعر):

«إنني أحاول دائماً أن استخرج التيمة (Theme) في الأسطورة، وأن أعيد عرضها على تجربتي الخاصة، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعيّ، ولكني اكره دائماً إلصاق الأسماء، فلا شك أنني كنت انظر إلى سيرة المسيح حين كتبت .. قصيدة أغنية للشتاء»[34]، وعن استغلاله لمادة الأسطورة وطبيعة توظيفها يقول عبدالصبور في موضع آخر من كتابه: «أمّا الأسلوب... الذي أوثره، فهو إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهري للقصيدة، بحيث تختفي إلا عن الأعين الناقدة، فأنا أؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة، كما أؤمن أن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى؛ هي قصيدة متوسطة القيمة»[35]. وهكذا كان استدعاء حمزة لسيزيف عبر خطاب مسكوت عنه يبين عن وعي أعلن عنه صراحة من قبل في رسالته.

ولا ينى حمزة أن يكرس لمفاهيمه حول الحياة المثالية أو الفردوس المفقود، الذي أراد أن يشقى به، حيث[36]:

حيث يسمو الجمال بالطهر والصد ق إلى قمة الوفا والحياء
حيث لا ترتدي الصداقة أثوا باً بلونَيّ خداعها والرياء

حيث لا يطعن الرفيق رفيقاً بين دعوى تقواه والإغراء
حيث تجفو النفوس كل الحقارا تِ لتحيا بصفحة بيضاء
لا كما تسرح السَّوائم في المَرْ عى على فضل عشبها والماء
في قيود من عيشها ودواعيـ ـهِ وأمنٍ من جهلها والغباء
حيث لا تُنصَبُ الشعاراتُ زيفاً وفجوراً يُروَى ومحضَ افتراء
حيث لا تُمسَخُ النسور خفافيـ ـشَ هوتْ فوق أرجل الزعماء
حيث تبقى الصلاة طهراً لا فخاخاً للبيع أو للشراء
حيث لا يجبن الشجاع لما يخـ ـشاه من سامع يشي أورائي
حيث يلقى الربيع أعياده فيـ ـها جناناً طليقة الأمداءِ
حيث ما كان أو يكون سوى الحق وصوت الهدى ووحي السماء

إن حمزة في هذه الأبيات يتطلع إلى الوجود المثالي في سعي إلى واقع أراده، يتنزع فيه بالبعد القيمي، محدداً – كما دعا في كتاباته النثرية – مقومات هذا الوجود الذي جعل فيه الرجولة والقوة عماد الخلق الفاضل، وهنا تتبدى أولى مظاهر تحولات الخطاب، من خطاب وجداني ظاهر في المقاطع السابقة، إلى ما يرهص – دون أن يتلخص من مثالية رومانسية – إلى خطاب واقعي يتكئ على خطاب اجتماعي أخلاقي، يلامسه خطاب سياسي، في إشارات تداعب أفق انتظار المتلقي بين رجاء وخيبة.

إنه يبحث عن الفضائل بوصفها عماد الشخصية القوية، التي لا تتحكم فيها الرغبات الحقيرة، طلباً للحياة المجاهدة لا كما تحيا (في قيود من عيشها ودواعيه وأمن من جهلها والغباء). وقوة الفضائل، أو فضائل القوة، أبان عنها حمزة وكرّس لها جُلَّ كتابه (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، واصفاً إياها – بما يحفظ للإنسان استئثاره بها – بالأنانية المهذبة، وفي ذلك يقول: «ينبغي الآن أن نستنتج أن الفضائل أنانية مهذبة، وأن الرذائل أنانية عارية،

وأن الفضائل أدلّ على القوة وانطلاقها. والرذائل أدل على فتورها وضيقها. وقد كان الجسد في ما مثّلنا فيكون مظهر القوة مدى الاستطاعة والمقدرة على ضمان الرغائب»[37]. وهنا نؤكد مرة أخرى أن حمزة في أفكاره يتناص ويتماهى في شعره مع نثره، ليأتي الأول مركّزاً ومركَّزاً - في لغة رصينة عبر بنىً صرفية وإيقاعية - مكرِّساً لما أراده الآخر.

فما الأداة التي كرَّس بها رؤيته السابقة في الفضائل بكل صنوفها وتوجهاتها؟

إن بنية التكرار عن طريق الظرف (حيث) الذي يشير إلى بعد مكاني، هي ما يلفت سمع وإحساس متلقي الأبيات السابقة، وهي بنية صرفية وإيقاعية، حملت من المسكوت عنه مما هو ثاوٍ خلفها أضعاف ما حملته بنيتها السطحية. إذ كانت لبنةً حاملة لصور متعددة وخطابات متباينة ومتحولة صنعت شعرية التكرار. ولكي لا يصبح التكرار شيئاً مملاً ورتيباً. عمد حسّ حمزة الإيقاعي إلى عدة وسائل لكسر هذه الرتابة التكرارية.

فإذا كان الظرف هو المكون فيه، فقد اختار الشاعر أن يكون المكون فيه حاملاً لقيمه المتعلقة بالفضائل والمُثُل. وعن طريق سعيه هذا - دفعاً للملل وسعياً لمعايشة صوره -؛ جعل (حيث) التي تتجاوز المكان إلى المكانة مكررةً عشر مرات؛ ومتغايرةً في حمولات خطاباتها، إذ حملت في أربعة الأبيات الأولى قيما يكرسها خطاب اجتماعي أخلاقي، حيث السمو بقيم الجمال والطهر والصدق والوفاء والحياء، ثم كسراً لنمطية الإثبات؛ جعل (حيث) حاملةً في البيت الثاني لما ينفي عن الصداقة ارتداء أثواب متلونة من الخداع والرياء، وفي البيت الثالث جعلها حاملة لما ينفي معاني الغدر والتغرير بين الأصدقاء، وفي البيت الرابع عاد - ليكسر نمطية التكرار - إلى الإثبات، حين جعل (حيث) تحمل قيمة جديدة تدور حول نقاء سريرة النفس. ويبدأ مع البيتين الخامس والسادس يتخلى عن تكرار (حيث)، كسراً للملل أيضاً، وليتملى أيضاً فعل مفارقة تصويرية كانت (حيث) المكررة طرفها الأول، وكان

البيتان الخامس والسادس طرفها الآخر. فإذا كانت (حيث) قد جسدت قيماً للحياة، فإن من يغادرها يغدو حيواناً وسائمة من السوائم التي تعيش - لا تحيا كما أحبّ حمزة - على فضل طعام يُلقي إليها، وقد فيد كرامتها وطموحاتها لحياة كريمة دواعي عيش المأكل والمشرب فحسب. وقد كان هذا الحديث كافياً لأن يحفز المتلقي لأن يغادر إحساسه - إلى حين - ما فعله تكرار (حيث) من إحساس بملل خفف حدّته شيءٌ من كسر نمطية ما كان ينتظره.

فإذا بالشاعر- وقد استنام المتلقي إلى كسر نمطية التكرار- يعود إليه (بحيث)، ولكن بخطاب جديد مهَّد إليه في البيتين السابقين؛ ليكرسه خطاباً سياسياً تحمله إليه (حيث) من خلال الأبيات الأربعة التالية (من السابع إلى العاشر).

إذ إنّ الخطاب يتحول من خطاب اجتماعي أخلاقي - حين يتخلى الناس عن الأخلاق - إلى سياسي، كانت السياسة سبباً في تفصه في نفوس الناس، وذلك حين تتحول شعارات الساسة إلى أكاذيب، تخفي وراءها أغراضاً فاجرة مفتراة، تغرّر بالشرفاء، فيمسخهم النفاق السياسي وحلم الطموح والترقي السريع إلى نسور تتخلى عن كبريائها لتصبح خفافيش تهوى مقبلةً أرجل زعمائها الكاذبين، حتى تصل درجة وقاحتهم إلى أن يجعلوا من الصلاة فخاخاً للمغرّر بهم، يعقدون من خلالها - خداعاً وتظاهراً بالتقوى - صفقاتهم المشبوهة، وينهي حمزة في هذا الخطاب السياسي الذي تبثه وتحمله (حيث) بالبيت العاشر؛ ممهداً به إلى البيتين الأخيرين، حين يعلي من قيمة الرجولة والشجاعة عماداً للخلق الفاضل، طالباً لقيمة الشجاعة التي ترفض في الرجولة قيمة الخوف من مخبري السلطة وبصّاصيها الذين يُحصُون على الشرفاء أنفاسهم قبل أقوالهم ليبلغوها إلى سادتهم وكبرائهم، ليقهروا مخالفيهم.

وهنا يتحول حمزة مع البيتين الأخيرين - في منطق معقول - من

خطاب سياسي ختمه بقيمة الشجاعة سلاحاً في وجه الزعماء الساسة وزبانيتهم؛ إلى خطاب ديني حيث لا خشية إلا من الله، خالق الشرفاء لحكمة، كما هو خالق الساسة المتجبرين لحكمة أيضاً، ليحق الحقّ بكلماته صوتاً للهدى ووحياً من السماء.

ولا يغادر المتلقي هذا المقطع، إلاّ وقد حُمِّل مخزونه الواعي منه صورة الرعية التي استحالت بهيمة عجماء، تسرح في كنف الزعماء وتحت أرجلهم كالسوائم في المرعى، حيث تخايله - ربما من غور بعيد - صورة العجل أبيس، وصورة الحاكم الذي يرمز إليه، حسب ما أشار إليه هامش القصيدة في ديوان الشاعر، ليداعب أفق انتظاره ما يمكن أن تبشر به المقاطع التالية للقصيدة، بما قد يجعل أفق انتظاره يترقب، وهو لا يرى في هذا المقطع، ما يشير إلى العجل أبيس وفق ما خلعته عليه الميثولوجيا من أوصاف إيجابية تربطه بأوزوريس حاكم العصر الذهبي، ولا يجد هنا في الوقت نفسه ما يشير إلى حاكم بعينه، إنما الحديث عن زعامات كاذبة، وسوائم ليس بينها أبيس بصورته المثالية - بالطبع - التي خلعتها عليه الأسطورة. ولكن أفقه يظل في انتظاره حائراً. إن شيئاً ما في تلافيف انتظاره ينبئ بشيء مازال ينتظره لما يتحقق.

وهنا تكمن لذّة التلقي حيث «إن الانتظار أو أفق التوقع قائم في رهاناته وجدلياته على قانون الإحباط، ولعل هذا الإحباط يولد عند المتلقي، للوهلة الأولى نوعاً من الشعور باللذة Pleasure، فتغدو القراءة خائبة في مسعاها وكذا المتلقي، فالنص، دائماً، حرّان متمتع لا يخضع لسلطان»[38].

ومع المقطع الرابع يبدأ المتلقي - وفق بلاغة الانتظار - يحفز أفقه للظفر بما توقع وفق مقروئه، أو بما لم يتوقع فيجني لذة الخيبة المدهشة؛ مع شاعر واع في قامة حمزة، الذي يبدأ المقطع الرابع بغير المتوقع قائلاً[39]:

يا سطوراً! كتبتها بدمي الحُـ ـرِ أنيري جوانب الصحراء
وابعثي في رمالها اللهب الثا ويَ عهداً يفورُ بالأنواءِ

عَهْدَ عمروٍ يحيط بالنيل بحراً نبوياً سرى بنور ذُكَاء
واعبري في جياده تيْه سينا ءَ لواءً يزري بكل لواء
وانشري في مواطن العرب اللا هبَ ناراً مكيَّةَ اللألاء
لتَقُصِّي عهدَ العباقرةِ السمْ رِ كتاباً يفيض بالأنباء
وأعيدي تاريخ مكة في الآ فاق فتحاً يمسحُ بالآلاء

إن حمزة حين يستجير بلغته سطوراً كتبها بدمه الحرّ، مرتداً بها زمناً إلى غور بعيد في التاريخ، حيث عبقرية الصحراء التي ولدتها، إنما يرتد إلى سياق تاريخي أراد بعثه، أو أراد للغته التي جاءت رمزاً للقول والفعل، أن تبعث وتثير عهداً ثائراً فائراً يؤمِّل التغيير، إنه عهد الصحابي الجليل عمرو بن العاص أول حاكم إسلامي لمصر، أراده أن يحيل النيل بوصفه نهراً هادئاً إلى بحر مقدس (نبوي) يكون عوناً بهيجانه. غيرةً لهذا التغيير؛ تحدوه شمس الحقيقة والدين، لتمهر. كما عبرت من قبل صحراء مكة تيه صحراء سيناء لواء يزري بكل لواء غير لواء الدين، لتقيق السادرين في غيهم تحت أرجل الزعامات الكاذبة بنور شمس الحقيقة، ونار سطور لغة قريش التي بدأت بـ(اقرأ) في صحراء مكة، تقصُّ عهد العباقرة المكين السُّمر تاريخاً، كان فتحاً مبيناً.

فهل كان عمرو بن العاص هو ذلك الحاكم الرمز الذي أشار إليه الهامش/ النص الموازي، أو هل هو أوزوريس آخر جاء رمزاً مغايراً – رغم مشاركته أوزوريس كونه حاكماً مثالياً – لما كان يحمله أبيس في جلده كما تحكي الأسطورة الفرعونية، وبخاصة أن مصر كانت حضناً لأوزوريس وعمرو؟!. هذا سؤال قد يطرحه المتلقي أو يطرحه أفق انتظاره. ولكن سرعان ما يخيب أفق انتظاره، حين يدرك أن موروثه الديني، وبخاصة إذا كان مسلماً – مع فرضية أن تلقي النص يكون للمسلم العربي وغيرهما –، لا يشبِّه أو يرمز لحاكم حقٍّ مسلم؛ بحاكم هالته ونسجت حوله أفكار وثنية أسطورية،

لا تنسجم مع حقائق عقدية ودينية. علاوة على ذلك؛ فإن منطق الأشياء والفن، حين يربط بين هذا المقطع وسابقه، حيث استدعاء عمرو بن العاص بوصفه امتداداً – أو هكذا سعى لهم بسيرته ودعوته أن يكونوا – لعهد العباقرة السُّمر.

إذاً، على المتلقي أن يبحث عن حاكم آخر رمز، يهوم في أجواء الأساطير، أو لا يهوِّم حامياً حولها، المهم ألا يكون على شاكلة صحابي كعمرو بن العاص، فليكمل من المقطع قراءة أبيات تلي الأبيات السابقة – في مفارقة جديدة – تشير إلى فصل بين عهدين وقولين، أحدهما كان جداً، والآخر صار هراءً، وذلك حين يقول حمزة(40):

لا هـــراءَ، يـديـره فـمُ مـلـقيـــ   ـهِ على الهـاتـفين والأجـــراء
استخفتهمـو الـرؤى والأمانـــ   ـيُّ يوم يـأتــي وفـيـر الـغـذاء
كالبراغيث ساقها الجوع والبر   دُ، وعاشت على دم الغـرباء
إيــهِ! يا وحـدة تبشر بالخيـــ   ـر براغيثها، خُـذِي بالإنـاءِ
واملأيه دمـاً، من الجـار والصا   حب، باسم اشتراكهم في الإخاءِ
واضربي بالدفوف، في حلقات الذّ   كـر رقصاً، وبرِّزي فـي الدهاء
مايزال الخداع ميسمك البا   رز بين الصـحـاب والأعـداء.
فاركبي الرجس من طباعك يمّاً   والبسي للـرِّياء ألـف رداء
وستقضي الأيام فيك وفـيـها   مـا قضته في راكب العشواء
فالقوانين لا تجير ولن تـرْ   حم مَـن غـاص في دم الأبرياء
ومن استعبد الرقـاب فأجـرا   هـا على حُكمِهِ بدعوى البناءِ

إن الهراء الذي يلقي قولاً مضللاً على أسماع الهاتفين المنافقين الأجراء، ينقلنا فوراً قروناً من عصر العباقرة السمر، عصر عمرو بن العاص،

إلى عصرنا الحديث حيث عهد الطواغيت الجدد والحكام العملاء، الذين يستخفون رؤى البسطاء ويخدرون أمانيهم بالشبع بوعود كاذبة عن غذاء وفير، وهم الذين يمصون دماءهم كالبراغيث التي تشبع من دم الغريب والقريب. إنَّ صورة الاستخفاف للضعفاء والمنافقين الهاتفين بعزة الحكام، الذين قهرهم الخوف، تجعلنا ونحن المتلقين المنتظرين لظهور حاكم ما، نستدعي مع البيت الثاني صورة فرعون مصر الذي استخف قومه فأطاعوه، نستدعي في تناصٍّ قرآني من بنية البيت قوله تعالى: ﴿فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْماً فَاسِقِينَ﴾(41).

وفي تفسير الآية يقول الشيخ السعدي: «أيْ: استخف عقولهم بما أبدى لهم من هذه الشُبَه، التي لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا حقيقة تحتها، وليست دليلاً على حق ولا على باطل، ولا تروج إلا على ضعفاء العقول. فأي دليل يدل على أن فرعون محق، لكون ملك مصر له، وأنهاره تجري من تحته؟!. وأي دليل يدل على بطلان ما جاء به موسى، لقلة أتباعه، وثقل لسانه، وعدم تحلية الله له؟!، ولكنه لقي ملأً لا معقول عندهم، فمهما قال اتبعوه من حق ومن باطل ﴿إنهم كانوا قوماً فاسقين﴾، فبسبب فسقهم، قيض لهم فرعون، يزين لهم الشرك والشر»(42).

إن شحاتة يتمثل – في تناصه القرآني الواعي – قول المفسرين وينقله بنيةً دالةً؛ يعيد إنتاجيتها عبر أبيات هذا الجزء من المقطع، حيث تستحيل جوقة فرعون وقومه الساخرين من أنبياء على شاكلة موسى عليه السلام؛ من مجرد قوم فاسقين إلى براغيث تعيش عالةً في غذائها على دم المعدمين، ويستحيل كل حاكم ممن يطبِّل له هؤلاء إلى فرعون معاصر يبشر براغيثه فحسب ـ دور المعدمين المحتاجين من شعبه ـ بوحدة عربية مزعومة خيرية في مظهرها، قائمة على امتصاص خير جيرانها وأصحابها (من الدول التي اتحدت معها لهذا الغرض) في مخبرها، تماماً كما يفعل الأفّاقون الذين يدقون طبول (الزار)، على نحو ما يفعل النصابون في حلقات ذكر كاذبة لله؛

يزينونها للبسطاء ليستولوا على أموالهم، خداعاً جعله علامة بارزة في سلوكهم، فمهما ركب هؤلاء رجسهم - في صورة تجسيمية ساخرة من حمزة - ومهما لبسوا للرياء - في صورة تشخيصية - ألف رداء تلوناً كالحرباء، فالقوانين السماوية العادلة ستقتص جزاءً وفاقاً من هذا الزعيم وجوقته.

إن القارئ المتلقي هنا يظنُّ أنه ظفر لأوّل مرة بما يتوقعه أفق انتظاره، حيث يغدو فرعون. وهو إله مزعوم. رمزاً لمن استخف قومه فأطاعوه من الحكام، وبخاصة أنه يدرك ذلك الربط بين الحاكم/ الرمز، والمكان/ مصر، وتداعيتهما الميثولوجية التي تحيط بفرعون الذي ألهَّه قومه، ولكن المتلقي يحصل على خيبة جديدة تنتظر أفق انتظاره وتلقيه، ربطاً بين عنوان القصيدة (أبيس) وهذا المقطع من النصّ، ومعه ما ادخره حضره المعرفي حول ما أحاط الأسطورة في مفهوم المصريين القدماء من جهة، ثم ربطه من جهة أخرى بين أبيس الأسطورة المحببة الإيجابية ومرموزها الحاكم المبين، كما بشَّره هامش جامعِي الديوان. وذلك كله حين يعرف في النهاية أن فرعون ليس هو أبيس، ولا حتى أوزوريس الحاكم الطيب الذي حمله في جلده رمزاً للخصوبة والنماء، كما تحكي الأساطير الفرعونية.

ولعل ما سبق - بهدي من التناص وما طرحه من تحولات للخطاب من ديني/ وثني/ عقائدي إلى سياسي. ما يؤكد وفق منظومة التلقي، التي يلقي المتلقي بنفسه في أتونها المحير المخيب؛ «أن النص في ضوء نظرية التلقي هذه يبعث دائماً على الدهشة، وتجاوز المتوقع إلى اللا متوقع، والمألوف إلى اللامألوف، لذا فإن هذا التحول أو القدرة على التشكل تجعل المتلقي بحق منفعلاً متفاعلاً يتلقى خيبة انتظاره»(43). وما ذلك كله - في ما يرى الباحثون في التلقي وأنا أميل لرأيهم - إلاّ لأنَّ «العلاقة الجامعة بين المتلقي والخطاب في ضوء هذه النظرية تبدو علاقة تفاعلية صرفاً؛ حيث يتماهى أفق المتلقي مع أفق الخطاب، وبناءً على هذا؛ يصبح التلقي سيرورةً إيحائية وإدراكية

للصور والأخيلة المبثوثة في النص»[44]، وأحسب أن هذا كان جلياً في مقاطع نص حمزة شحاتة، على نحو ما أبان تحليلي حتى الآن.

وقبل أن ننتقل عبر قصيدة حمزة مع مقطع جديد؛ قد يتلقى فيه انتظارنا خيبةً جديدة، أودّ أنْ أشير إلى دور ما تضفيه خيبة التلقي من خلال تناص تستوعبه خطابات متباينة، إلى تحولات هذه الخطابات إلى حد التصارع الخفي وفق ما تطرحه مقاطع القصيدة من أفكار وسياقات تحملها هذه الخطابات، حيث رأينا كيف تنقلت سيرورة حمزة من خطاب رومانسي مفعم في المقطع الأول حول الحب المخيب، ثم إلى تصاعد هذه الخيبة الوجدانية في المقطع الثاني؛ حيث تحوّل إلى سراب، ثم إلى نعيم مموّه يكذبه واقعٌ؛ بدأ حمزة يفيق عليه بدءاً من المقطع الثالث، ليأتي الارتداد إلى الزمن الماضي، حيث تاريخ المسلمين الذي لا يتعاطف إلا مع حقائق عظمى - من خلال المقطع الرابع - منهياً للشاعر أن يربط في مفارقة تصويرية فادحة ماضي الأمة المجيد بحاضرها وواقعها المتردي، من خلال حكام - في زعمه هو - يستخفون شعوبهم، وهذه قمة الانتقال من الرومانسية والوجدانية، إلى حاضر واقعي، يربط بين واقعين، أولهما: تاريخي ماضوي مجيد، وثانيهما ممسوخ يعبر في أسف عن حاضر عاشه حمزة مُرّاً - في زعم أبياته - فترةَ إقامته في مصر؛ التي كانت ومازالت تمثل رمزاً منيراً لكل أبناء الأمة العربية. فهل ثمة أصداء لهذه الرؤى يمكن أن تتجلى أكثر من خلال المقاطع التالية؟.

يقول حمزة في بداية المقطع الخامس[45]:

يا خيام الصحراء قد بلغ الصمـ ـت مداه على أذى الغوغاء
فاركبي، واضربي، على طول مرما ك فلول الخيال والخيلاء
الفلولَ التي يسيرها ثو رٌ بسوط الزعامة الجوفاء
صار معبودها كما كان من قبـ ـلُ وخار ممعناً في الهراء
وتحدى بالظلف والقرن والذيـ ـل وقد هاج قدرة القدراء

مستخفـاً بالإنـس والجـن بالعا لـم طـراً بـرفـرف الجـوزاء
ماضياً فـي خـواره ينـذر الـذ يـا بويـلات بـأسه العـسراء
فاختفي يا نجوم! قد اقبل العجـ ـل إلـه الكـهان والـعرفاء
الـذي صـيَّر الخيـانة والغد رَ شـعاراً لـعهده الوضـاء
والـذي نـازع الرغيـف رعـايا هُ فضاقوا بصيفهم والشتاء
غاصباً من حقولهم ثمر الكد ح ركاماً ، أحـالـه كالـهباء
فاذهبي يارياح! بالحـرث والنسـ ـل، وعودي بـالأيْن والـثُّؤباء
وانسخي آيـةَ الحِقـار، وطـوفي بـالعوادي.... بـالراية الحمراء
واطرحي للحـياة ألـف سؤالٍ عـن أبيـسٍ وسـيره لـلوراء

الارتداد للماضي مرة أخرى والاستجارة به،هو ما يسم طابع مطلع المقطع، في وجه واقع مر ينادي الجائعين بالاشتراكية، وربما (بالاتحاد الاشتراكي) - في خطاب مسكوت عنه. كما بشر المقطع السابق، ليأتي البيت الثاني في استجارته بخيام الصحراء رمز الماضي العربي الإسلامي المجيد، رمزاً من رموز الواقعية الإسلامية، في مقابل الواقعية الاشتراكية التي كرهها شحاتة وعمل على محاربتها في المقطع السابق. إنه يستثير عليها؛ في واقعية إسلامية عربية، في مقابل قومية اشتراكية عربية خيام الصحراء رمز هذا الواقع الذي أراده، لتضرب الأوهام والخيالات الرومانسية الحالمة التي جعلها حمزة فلولاً تنادي بقهرها في سبيل فضائل القوة، لا فضائل الضعف التي تخدر الشعوب. وهذا يؤكد من جهة ما أشرت إليه من تحول حمزة من الخطاب الوجداني إلى الخطاب الواقعي، الذي يتذرع بواقع سياسي مر.

ومن أتون هذا الواقع وبدءاً من البيت الثالث في المقطع، يبدأ المتلقي بعد أكثر من تسع وتسعين بيتاً مثلت أربعة مقاطع يظفر بما بشره به جامعا الديوان في إشارة سيميولوجية منقوصة، حيث هذه الفلول يسيرها ثور

بسوط الزعامة الكاذبة الجوفاء، ومع لفظة (ثور) يتنزع بها المتلقي بدوره لتقوده إلى العجل أبيس؛ الذي هو عجل ذو صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، وقدسوه، وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معين، كما أخبرنا جامعا الديوان، ولكن ما هذه الصفات الخاصة وهل كان رمزاً للقوة الحيوانية - بمفهومها الضيق - أم بمفهوم حمزة الواسع، الذي أبان عنه في شعره ومؤلفاته النثرية؟، أما أن العجل رمز لحاكم معين، فقد اتضح هذا جلياً الآن من خلال هذا الثور الذي يسير الفلول بسوط الزعامة الجوفاء قهراً لا حباً، ولكن حذر حمزة وقناعته الفكرية؛ لم تسمّيا الثور (أبيس) في هذا المقطع، ولولا تعجُّل واستباق جامعَيّ الديوان بالهامش/ النص الموازي؛ الذي وُضع في غير محله (زماناً ومكاناً)؛ لكان للتأويل ومفاجآت التلقي سبيلٌ مؤجَّل، يمكن أن يكون أكثر تشويقاً، ومن هنا كان العنوان والهامش بوصفهما من النصوص الموازية؛ سلاحاً ذا حدين. ولكن المتلقي مُكرَهٌ في النهاية أن يقارن بين رصيده من حفره المعرفي المذخور لدينا في مطلع البحث - حول أبيس في الميثولوجيا الفرعونية، وبين (أبيس) حمزة شحاتة المعاصر، الذي جعله رمزاً لهذا الحاكم المعين.

ومع البيت الرابع يتضح سبيلٌ جديدٌ أمام القارئ/ المتلقي ينكسر فيه ما ظنه قد التأم من أفقه توقعاً من جديد، وذلك حين يرتد بفعل الصيرورة الذي يوحي بالتحوُّل والثبات، مستدعياً أبيس القديم الأسطورة معبوداً مؤلَّها (كما كان من قبل). ولكن هل كان حمزة مخلصاً في استدعائه كما كان من قبل؟! بمعنى آخر هل كان استدعاؤه له بمفهومه التقديسي الأسطوري كما كان عند قدماء المصريين؟ أم بمعنى مغاير عند محدثيهم من المعاصرين، وهم من يفترض أنهم - أو معظمهم على الأقل - مسلمون مؤمنون بدين الإسلام، أو بأي دين آخر يخاصم المفهوم الوثني الأسطوري الذي هو خرافة فوق الواقع؟.

إن حمزة في مرحلة تحولات الخطاب من رومانسي وجداني إلى واقعي إسلامي يخاصم به القومي الاشتراكي، حاول أن يحطم أبيس القديم بمفهومه

الوجداني في الميثولوجيا الفرعونية المصرية القديمة، من حيث هو رمز للخصوبة/النماء/ القوة، ويعيد خلقه في تناص عكسي مع المفاهيم والمعارف الأسطورية القديمة. ليحيله على عجل بشري أراد أن يسقط عليه. في تحول الخطاب من أسطوري/ وثني/ وجداني إلى ديني/ أخلاقي/ اجتماعي/ سياسي. كل ما كان يؤمن به فكره، وسنحاول أن نلمس الفارق بين (الأبيسين)، من خلال تحليل ما تيسر من هذا المقطع، والمقاطع التالية.

إن أبيس في صورة معاصرة قد أصبح عجلاً معبوداً كما كان من قبل، ولكنه تحول إلى عجل بشري، وإن ظل مشاركاً - وهو البشري الزعيم الزائف - أبيس القديم في شيئين: مفهوم العبادة بمعناها السلبي الوثني الطاعن - ليس فحسب - في عقائدهم الدينية، بل السياسية، ثم في كونه - قبل أن يتلبسه أوزيريس - لا عقل له، بدليل أن شحاتة جعله في صورة كاريكاتيرية ساخرة؛ يتحدى أعداءه لا بمنطق قوة العقل، لكن بمنطق قوة من لا عقل له، حيث قوة الظلف والقرن والذيل، مستخفاً - وكأنه فرعون المعاصر المخرّف - بالإنس والجن، فكأنه في تداع صوتي وعقدي (إبليس) لا (أبيس)، ماضياً في وعيده بصوته الخوّار ينذر أعداءه بالويل والثبور.

ومع البيت الثامن يبدأ حمزة شحاتة - في وعي أكثر ذكاءً - يدمر أبيس القديم، الذي عرفناه من مذخورنا الميثولوجي حاملاً لجسد أوزيريس الحاكم الطيب صاحب العصر الذهبي، حتى إن أوزيريس «أصبح ثوراً أي قوة حيوية» بعد أن تلبَّس أبيس وتلبَّسه. بل إن متون الأهرام تخبرنا أنه «الروح العظمى، وقد تجلى في هيئة الثور الأعظم (أبيس). إن أوزيريس هو رب السماء، هو الثور الذي بدونه تتوقف الحياة»[46].

وإذا كنا قد عرفنا أنه «كان أسود اللون تتوسط جبهته نجمة بيضاء» بوصفه رمزاً لعالم النور/ الروح/ الإشراق؛ فإن أبيس حمزة المعاصر، يأتي رمزاً للظلام/ عالم الجسد/ عبودية القهر، حين يطلب من النجوم أن تختفي عند مقدمه، لأنه إله لكهان وعرفاء فحسب؛ استخفهم فأطاعوه.

ومع تخصيص حمزة لأبيس بألوهية الكهانة في قوله (إله الكهان) يستدعي - بما يكشف عن ثقافته الميثولوجية - كهنة فرعون الذين ألهوه ليستخفهم، واستدعاؤه لهم كان في وجهه السلبي. «فهناك فئات عديدة من الكهنة، منهم الأطباء والفلكيون، والمعماريون والفلاسفة، والمرتلون القرّاء، والكتبة، والكهنة المخصصون أساساً لشؤون المعبد، أو الهرم، أو من هم في خدمة فرعون»[47]. وهؤلاء الآخرون من عناهم حمزة، وجعلهم أداته للخيانة والغدر، وحاملي شعار عهده الذي جعله - في سخرية - وضاءً.

ومع الأبيات الخمسة التالية - مما ورد آنفاً من المقطع - يتلقى أفق انتظارنا مفاجأة جديدة، وذلك من خلال الصفات التي يخلعها حمزة على هذا الحاكم المعاصر، فهذا الأخير علاوة على كونه رباً من أرباب الظلام تختفي النجوم أمام طلعته، مستبدلاً بالنورعهداً مظلماً من الخيانة والغدر، فإنه ظالم معتدٍ أثيم، ينازع رعيته الرغيف المُثّل لقوتهم ، بما يحرمهم - مسغبة وجوعاً - ما يقيم فيهم شيماً؛ هو أحد أسباب حياتهم صيفاً وشتاءً، وهو بهذا الصنيع الجائر يغصب من حقولهم أسباب هذه الحياة، حيث ثمر كدحهم - في صور تجسيدية - أحاله - في عبثية - ركاماً تذروه الريح سفهاً من عند نفسه، ليجعله حمزة بذلك رمزاً لرياح الخراب، التي لا تبقي ولا تذر - في تناص قرآني - حرثاً ولا نسلاً، لتعود بعد أن قضت على الزرع والناس، بالأين تعباً لهؤلاء الكسالى المتثائبين خوراً وضعفاً، أمام جبروت حاكم، لا يدفعونه إلا لمزيد من الظلم، وهنا لم يجد حمزة إلا أن يطلب من الرياح - بديلاً عن البشر - أن تنسخ وتغير آية هؤلاء الحقراء المستهان بهم، لتطوف بالخيل العوادي، حاملة رايةَ الدم لعلها تثير في هؤلاء الموتى سؤالاً من عمق التاريخ، عن حقيقة أبيس المعاصر؛ الذي يرتد القهقري تخلفاً عن حياة متحضرة، حيث كانت تعبد العجول سفاهة. فما أشبه اليوم بالبارحة. وعلى النحو السابق يحط حمزة على هؤلاء الضعفاء على طول المقطع الشعري، واصفاً إياهم «بألوهية العجول»، ويعقول تألّه العجل فيها. فكلما انبرى فيهم

خطيباً تلقوا كلامه بأي الثناء. إذن هؤلاء قوم يُلْحَوْن وليس يُلحَى عجل استخفهم فأطاعوه.

وهنا يستيقظ وعي المتلقي، وهو يرى الأوصاف التي يصم بها حمزة الحاكم/ أبيس المعاصر، ليس فيها من مذخوره شيء من الأوصاف الوجدانية، التي كانت لأبيس الذي صار أوزيريس، رمزاً لكل خير وحياة أبدية، وخصوبة ونماء، فإذا كان أوزيريس الذي تلبس أبيس، حاكماً لعصر ذهبي، متسماً بالاتزان والعدل والحكمة، فإن الحاكم أبيس المعاصر، أحمق يتحدى بالظلف والقرن حيث لا عقل له حين يهيج مستخفاً بالإنس والجن، وإذا كان أوزيريس قد علَّم البشر كيف يزرعون القمح ويصنعون الدقيق ويعدون الخبز رغيفاً، فإن أوزيريس المعاصر/ الحاكم قد نازع الرغيف رعاياه وتركهم للمسغبة والجوع، ثم إذا كان قد علم البشر الري للأرض وزرعها، فإن الأخير غصب حقولهم ثم الكدح وأرسل الرياح تهلك الحرث والنسل... إلخ. إنها مفارقات تصويرية فادحة، تصنع تناصاً عكسياً في المفاهيم. قيم ومثل تُدمَّر وفضائل تُمحَى، ليتدمر معها مفهوم القوة القائمة عليها، وفق مفاهيم ظل لحمزة منها موقفٌ، لتُسْتَبْدَلَ بقوة الضعف - إن صح هذا التعبير - حيث القوة الغاشمة. وهذه سمات تحولات الخطاب عبر التناص، حيث يحطم حمزة مفاهيم يطرحها خطاب وجداني حول أبيس وأوزيريس القديمين، لتتبدل . وفق إشارات سيميولوجية مغايرة للأسطورة نفسها - إلى خطاب سياسي واجتماعي واقعي. وربما تكرَّست هذه الرؤى - التي أقدِّمها - خطوات فكرية ثرية مع مقطع جديد.

إن المتلقي حيال هذه المفارقة بين (الأبيسين) وصفاً، يستيقظ وعيه، وهو يرى أبيس المعاصر لم يأتِ وصفاً من حيث المواقف والرؤى كأبيس الأسطورة وأوزوريسها، ليهديه وعيه بمذخوره أن هذه الأوصاف تنطبق على الإله الشرير «ستّ» قاتل أخيه أوزيريس الطيب، لتتبدى في هذا الحاكم/ أبيس المعاصر، صورة «ستّ»، حيث يشتركان في تمثيل الظلمات، و«مصر

العليا بصحرائها الجدباء القاحلة». إن أفعال الحاكم المعاصر يتجسد فيها ما تجسد في «ستّ»؛ حيث «كل ما يتعارض مع النور الدنيوي، والضياء الإلهي/ الروحاني. وهو يعتبر في آن واحد: الصحراء، وحيوانات الصحراء أيضاً، والجبال القاحلة الجرداء غير المأهولة... وعموماً هناك صلة وثيقة ما بين عالم الليل الموت، والنيران السفلية، وبين هذا الإله الذي اغتال أوزيريس»[48].

أحسب أن حمزة، وهو يحطِّم الأسطورة - بالتناص العكسي بين المفاهيم. كان على وعي بما يفعل، وهو يخاتل القارئ/ المتلقي بأسطورة أبيس - وما تشير إليه حمولاتها الميثولوجية إلى أوزيريس -، ليشير نصه في بنيته العميقة إلى «ستّ»، لتحدث المفارقة - في خطاب أسطوري مسكوت عنه - بين شخصية أبيس معاداً إنتاجها في بنية النص السطحية، وشخصيته مغايرة أيضاً في صورة (ست) في بنيته العميقة، وهي البنية التي سمح حمزة فيها للمتلقي الواعي أن يحفر عن معارف كان حمزة في ما أحسب على معرفة بها، وهو المثقف الذي يقول عن نفسه: «أحب أن أوضح أنني قرأت الكثير .. كل شيء وصل إلى يدي... تأثرت وانفعلت بكل ما كان له صدىً في نفسي وفكري..»[49]. وليس ببعيد عن مثقف وقارئ نهم مثله، أن يكون مقروؤه الميثولوجي وافراً، وهو يوظف الأسطورة في هذه القصيدة وغيرها. وهي نقطة سنعود إلى إثارتها في موضع قادم من البحث.

ومع مقطع جديد؛ يتفاعل حمزة مع المكان الحضاري الرمز (مصر)، مُديناً أبناءها الذين ألّهوا أبيس القديم، وعادوا ليؤلّهوا أبيس المعاصر، في صورة تغادر منطقها الحضاري والفكري، يقول حمزة في خطاب شعري ربما يختلف معه فيه الكثيرون[45]:

ليت شعري! ماذا دها النيل في النا	سِ؟؟ أصيبوا بأقتل الأدواء
حينما ألّهوا أبيس، فأصلا	هم جحيماً ..... مستشرياً كالوباء
يتردون في الحياة إلى القا	ع، وهم قبله، دعاة العلاء
فاشرقي يا عيون بالدمع للنيـ	ـل! مصاباً بالمحنة الخرساء

حيث تبدو الأقلام والفن والفكـ ـر ظلالاً عديمة الإيحاء
حيث يسري الشحوب في كل شيء يتغطى بالرمز... والإيماء
حيث غطَّ التاريخ في شاطئيه نائماً عن مصيره .. والنداء
عن أبيسٍ ... وعن عباد أبيس وضحايا السياسة الحولاء

يحط حمزة في الأبيات السابقة جام غضبه وتأسفه على مفكري مصر ومثقفيها، الذين ألّهوا أبيس المعاصر فاستخف عقولهم المفكرة، حيث تتردى في قاع الحياة، وقد كانوا في قمتها، فأصلاهم بمحنة الخرس حميماً وداءً قاتلاً. إن المتلقي ليستشعر من وصف حمزة لعلماء مصر ومفكريها بقوله: (وهم قبله دعاة العلاء)، أن دلالة الزمن القبلية، التي تضرب بجذورها في ماض؛ يعتريها الغموض والتناقض، إذ ماذا يعني بالقبلية (قبله) أليس ضمن القبليّة غير المحددة – بزمن قريب أو بعيد - تاريخ مصر الفرعوني الذي يمثل ميراثها الحضاري أو كثيراً منه؟، حيث أعظم بناة الفكر والحضارة المتمثلة – رغم وثنيتهم آنئذٍ بالمفهوم الإسلامي – في معابدهم وتماثيلهم الناطقة بفن أعجز أساطينه تفسيره حتى الآن؟. لو لم يع حمزة هذا البعد التاريخي القديم في سمته الحضاري إلا من المنظور الوثني الضيق بالنسبة لقوم ربما لم يتنزل فيهم أنبياء، وهو يعقد مفارقة بين أبيس القديم رمز الحضارة، والحديث رمز التخلف، لو لم يع حمزة هذا كله وهو يقارن في مفارقة بين حضاري فرعوني، وحضاري إسلامي لكان ذلك خللاً في منطق التلقي المستنير.

ولعل ما طرحته آنفاً، قد يلعب دوراً مباشراً أو غير مباشر، في تلقينا لصوره القادمة في أبيات ثلاثة، يعيد فيها تشكيل رؤاه وفق تكرار حيث، التي غدت (كالزِّرِّ) السينمائي، نطلقه فتتضح معالم الصورة، وشتان بين تكرار حيث ومحمولاتها التصويرية والفكرية، بين المقطع الثالث هناك، والمقطع السابع هنا. إن الصور هناك كانت تحمل – نفياً أو إثباتاً – أملاً في التعبير الأخلاقي عماداً للقوة، ولكنها هنا تأتي أداة نعي – إن صح هذا التعبير. فهي

تعني في صورة أولى - تشخيصية تشكيلية. أقلام المفكرين وغير المفكرين، لتجمعها في قران واحد مع الفن، ليصيروا جميعاً إلى لا فن، حيث الكل ظلال باهتة، و(حيث) يصبح الشحوب بدلاً من الجرأة بالرأي، (حيث) المدارا بالرمز والإيماء خوفاً من السلطة، وتأتي (حيث) الأخيرة لتمطل حركة التاريخ والزمن في شاطئي النيل، لا تستشرف تقدماً، في مفهوم العبادة، بين ماض كان يعبدُ فيه أبيسَ بناةُ حضارةٍ وهم وثيون رغم أنوفهم، وحاضر يعبدونه فيه حاكماً ديكتاتوراً، لا قيمة في عهده القاهر لفكر وفن يستشرف - مهما كان متقدماً - إلا ما يرضى عنه مسبِّحاً فيه بحمده. ليغدو الفكر والفن بهذا ظلالاً، تكشف عن ضحايا لسياسة حولاء ترى الأشياء مقلوبة، ومنطقها مغايراً، في منطق أبيس وعباده. سواء أكانوا أداة لسلطته من العامة والبصاصين. أو من رجال الفكر المذعورين الجبناء.

وعلى جناح الزمن المعطل ينقل حمزة المتلقي إلى أفق جديد، يقتات من موروث آخر غير الموروث الأسطوري، إنه الموروث الديني، وإن كان يقارب شماتة بينهما بالفكر الوثني حين يقول[51]:

يا زمان العجول! أسرفتَ في الوعـ   ـد، فمرْحَىْ للهادم البنَّاء
يا زمان العجول! أمطرتَ دنيا   كَ، فأغرقتها بهذا السخاء
فركبنا طوفانها تضرب الما   ءَ، صراعاً، يمضي بعد انتهاء
كذب السامريُّ، ما كنت، ياعجـ   ـل، سوى فتنةٍ بغير كساء
ضلَّ فيها لاهٍ، وصدّق أعمى   وتسلّى بها ذوو الآراء
وتصدى لها بسخرية الها   زيء، ذو العلم والحِجَا والذكاء

مرة أخرى يختزل شحاتة الزمن في صورة ساخرة حين يحيل إلى زمان العجول، سواء أكانوا حكاماً أم محكومين، ليصير الزمان - بحكم أن المضاف جزء من المضاف إليه - زمناً عجلياً ثقيلاً، لا يملك حتى حراكاً، إلا أن يأتي من يغير هذا الزمن بزمن جديد، يأتي هادماً ليبني، ويستمر حمزة في

سخريته، حين يجعل مطر زمان العجول طوفاناً مغرقاً، وصفه بالسخاء سخريةٌ... لا مطراً سخياً حقاً. فما ثم للشرفاء غير أن يصارعوا الطوفان.

وفجأة!، وقد استنام المتلقي إلى إسهاب حمزة في طرح فكرة الصراع بين (الأبيسين) في تهويم مع أجواء الأساطير، ينقلنا من الخطاب الأسطوري، إلى الخطاب الديني، من أبيس العجل الفرعوني الأسطوري، إلى عجل السامريِّ الذي هو حقيقة، لولا ذكرها في القرآن لصارت أسطورة. إن حمزة بذكره السامري وعجله ينقلنا فوراً إلى قصته في القرآن، قصة للغواية والضلال، حيث يقول تعالى على لسان بني إسرائيل يخاطبون موسى عليه السلام: «قالوا ما أخلفنا موعدك بملكنا ولكنا حُمِّلنا أوزاراً من زينة القوم، فقذفناها فكذلك ألقى السامريّ، فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار فقالوا هذا إلهكم وإله موسى فنسي، أفلا يرون ألاَّ يرجع إليهم قولاً، ولا يملك لهم ضراً ولا نفعاً»(52).

وحول تفسير الآيات يقول السعدي: «وكان السامري قد بصر يوم الغرق بأثر الرسول، فسولت له نفسه أن يأخذ قبضة من أثره، وأنه إذا ألقاها على شيء حييَ، فتنة وامتحاناً، فألقاها على ذلك... الذي صاغه بصورة عجل، فتحرك العجل، وصار له خوار وصوت، وقالوا: «إن موسى ذهب يطلب ربه، وها هو هنا فنسيه، وهذا من بلادتهم، وسخافة عقولهم، حيث رأوا هذا الغريب الذي له خوار، بعد أن كان جماداً، فظنوه إله الأرض والسماوات. ﴿أفلا يرون﴾ أن العجل (لا يرجع إليهم قولاً) أي: لا يتكلم ويراجعهم ويراجعونه، ولا يملك لهم ضراً ولا نفعاً، فالعادم للكمال والكلام والفعال لا يستحق أن يعبد وهو أنقص من عابديه...»(53).

وليس ببعيد - بعد قراءة تفسير الآيات - أن يكون حمزة قد أنزل عباد أبيس المعاصرين عامةً وبصَّاصين، بل مفكرين جبناء، منزلة قوم موسى. وأبيس المعاصر؛ في تحول من حمولاته الأسطورية - وفق خطاب ميثولوجي إلى عجل سامريٍّ معاصر، وفق سياق خطاب ديني. بل إنَّ آفاق التأويل تتسع

أن يكون السامريُّ نفسه رمزاً للحاكم الذي أراده حمزة شحاتة، بوصف السامريِّ والعجل وعبدته من بني إسرائيل، صاروا كالحاكم المعاصر ومحكوميه، شيئاً واحداً. لتلتقي في نص حمزة الأسطورة مع الحقيقة التي يكرسها الجانب الوثني فيهما، والذي يرفضه شحاتة، تدميراً لفكرة الحاكم الديكتاتور، والتمادي بتحطيم قوته الزائفة التي تجافي الفضائل. ليقوم محلها قوة الفضائل. وهنا يساوي حمزة في الأكاذيب بين أبيس/ العجل الأسطوري، وعجل السامريِّ، الذي هو فتنة مضلَّة. ولقد كان حمزة واعياً باللحظة التاريخية قابضاً عليها وهو يقارب زمناً بين أبيس الأسطورة الفرعونية من الموروث الميثولوجي، وعجل السامريِّ المعجزة ؛التي أغوى بإرادة الله بها قوم موسى، حيث الحقبة التاريخية بين فرعون موسى، وأبيس زمن الفراعنة ليست متباعدة في تقريب لعالم الأكاذيب.

ويكشف حمزة في أبيات تالية عن تلاقي الأساطير وتمُّدها في نصه، وتدمير مفاهيمها القديمة، ليكرس ما ذهبنا نبحث عنه - من قبلُ ومن بعدُ في نصه - حيث حوار النص الموازي/ العنوان/ أبيس؛ في سياقه القَبْلي وفق مفاهيم ميثولوجية، وبين النص/ العمل، وذلك حين يربط أكذوبة الأساطير (أبيس المعاصر)، والعنقاء بوصفها طائراً وهمياً لا وجود له، وهي أحد المستحيلات، وذلك حين يخاطب أبيس/ الحاكم المعين بقوله[54]:

وكذا أنت، يا أبيسُ! ثقيل الـ	خطو، في ما ابتدعت من أخطاء
الخوار الطويل آيتك الكبـ	ـرى، تناجي بها هوى الدُّهماء
الجياع الذين رُزِئوا فيـ	ـك، وعاشوا على الطَّوى والعراء
أنت أكذوبةُ الزمان على النَّا	س، أطاحت بقصة العنقاء
فاحكم والتمس بأظلافك النقـ	ـمة فيهم بالحَيْفِ والإزراء
والهُ والعبْ بهم، فمازال في جلـ	ـدك طفلٌ، يهيم بالحلواء

إن ابتداع الأخطاء، شيء من الكذب، الذي جعله حمزة من أبيس/

الحاكم المعاصر قولاً في صورة خوار يناجي به هوى الدهماء، عن الاشتراكية والمساواة في العيش وهم الجوعى، وقد أبان حمزة عن هذا في المقطع الثالث، وهو يتحدث عن الزعامات الكاذبة، وكأنه كان يمهد إلى الحديث عن أبيس الحاكم المعاصر، ذلك الأكذوبة، التي أطاحت - في بعد صيتها، وشنيع فعالها مع جياع الاشتراكية - بأسطورة العنقاء التي شاعت في موروثنا العربي. إن حمزة هنا يتناص مع نفسه، في تنويع للخطابات. وربما يذكرنا بنفسه، متناصاً مع نثره حين يقول في كتابه «الرجولة عماد الخلق الفاضل»: «ومن السهل أن تحدد وقع هذه الألفاظ الساحرة في نفس الجماعات الأولى: الشفقة، العدالة، الخير، الثبات، التضحية، الإيثار، العفة، الصدق، متى عرفنا أن كلمات: المساواة، الحرية، الاشتراكية، الحق، المبدأ، حماية الضعيف، الديمقراطية، تفعل فعل السحر في نفوس الملايين وتقودهم إلى التضحية في القرن العشرين، وتنزل من نفوسهم وأفكارهم منزلة الأحلام البهيجة، وتخدر أعصابهم بصورة ذلك الفردوس الأرضي، الذي تزوِّره القوة. أو الفلسفة»[55].

ويبدو أن حمزة وجد ضالته في أبيس المعاصر، أو (ستّ)؛ بوصفه نموذجاً حياً يلقي عليه مصداق رؤاه وأفكاره الفلسفية حول القوة. ولعل البيتين الأخيرين يتشفيان لصالح فلسفة قوة الحاكم الغاشم، لا لحب قوته التي هي ضعف، ولكن لضعف من ألَّهوه، فليتحكم وليلتمس فيهم أسباب النقمة ظلماً وإزراء لشأنهم، حتى لو ملك عقل طفل يبحث عن الحلوى، في جسد طاغوت، فليكونوا هم حلواه. وتوقفنا هذه الصورة الأخيرة، على مفارقة أسطورية مهمة، نلتقطها من المشهد الشعري، فإذا كان أوزيريس رمز الاتزان والعدل هو الذي سكن جلد أبيس القديم، فإن الذي يسكن جلد أبيس المعاصر طفلٌ أرعن يتسم بقوة زائفة، وهو لا عقل له، بسبب من منحوه هذه القوة. وكم كان حمزة محقاً حين قال في هذا المفهوم (وقد حاول أن يطبقه في قصيدة أبيس وربما غيرها): «فهل الفضائل ألفاظ اخترعها القوي ووشاها بالأحلام والتهاويل لاستغلال الضعفاء؟. أما تيارات الحياة المتدافعة؛

فإنها تنتفع في سيرها تكتسح الضعفاء ومبادئهم، وآمالهم وأوهامهم، وتكتسح الفضائل والأخلاق؛ لا قانون لها إلا القوة؟؟ وارحمتاه للضعفاء. لماذا لا يتعلمون فن القوة إذن؛ ليكونوا أقوياء، أو ليتقوا شر القوة؟»[56]. نعم إن للقوة شراً يجب أن يتقيه الضعفاء بأنْ يكونوا قوة خير.

ولا يني حمزة – وهو يختتم قصة أبيس الحاكم – أن يلعب مرة أخرى بالزمن، وهو يستدعي أبيس تناصاً من الميثولوجيا الفرعونية، ليسقط عليه رؤاه عبر خطاب سياسي واجتماعي وديني حين يقول[57]:

لست إلا عجلاً تردد في الـغَيْـ ـطِ ، وشيئاً من أتفه الأشياء
لست إلا أسطورة في الأساطيـ ـر، أضلَّتْ سذاجة البسطاء
سيكرُّ الزَّمان يوماً فيطويـ ـها، ويهوي برهطها السُّخفاء
غفلة الدهر يا أبيس! أتاحت لك دور الظهور بعد الخفاء
لم تكن في القطيع صاحب شأن يُرتَضَى بين أسوأ القرناء
إنما كنت يا أبيس، ومازلـ ـت، عقاباً لنزوة الأكْفاء
خسئ الواهمون، ما أنت فيه غيرُ رمزٍ لشدة اللأواء
يا نذير الخراب نكَّلتَ بالأحـ ـرار من أهله بغير اتقاء
وهم أجلسوك في مجلس القا ئدِ، يلقي الآمال ركن التجاء
فإذا أنت أغدر الناس بالصحـ ـب، وأوفى لفطرة اللُّؤماء
غلتهم، وانطلقت، وحدك في النيـ ـل، فحيحاً، كالحيَّة الرقطاء
تنفث السم حيث رحت، حريقاً، في دماء الجيران والأقرباء
وتألَّهت، واعتليت مكاناً في أمان الحرّاس والرقباء

إن حمزة في هذه الأبيات أشبه بمن يمسك بسكين جزَّار، يحاول أن يذبح الرمق الأخير من العجل أبيس المعاصر، ليدمر معه الأسطورة التي

ضمته بين ظهرانيها أوزيريسَ مثالياً على النحو الذي عرفنا من مذخورنا الميثولوجي. فهو ليس إلا عجل يكدح في الغيط كملايين غيره من النافهين المسخَّرين لغيرهم في تصور أول، ثم في تصور آخر مهم ؛ هو أسطورة، وهذه أول مرة يذكره فيها حمزة بوصفه أسطورة، ولكن في سياق هدمي تدميري كالذي تعهده حين استدعاه عنواناً يتمدد بين التلقي والتناص عبر خطابات متحولة، كل خطاب يدمِّر في أخيه مفهوماً من مفاهيمه المثالية القديمة مغايراً، يسقط فيه حمزة مفاهيمه ورؤاه. إنه في البيت الثاني أسطورة من الأساطير في مخيلة البسطاء ساذجي الفكر المقهورين.

وينتقل حمزة إلى التشكيل المنفواني بالزمن، ولكن أي زمن؟ إنه الزمن التقدمي المستقبل بالنسبة لزمنه الراكد الكسيح، الذي يجثم فيه فوق رهطه السخفاء ممن ألهوه. ثم في لعبة خطيرة بالزمن ارتداداً وتقدماً؛ يجعل حمزة أبيس زمناً قائماً بين الناس بسبب من غفلة الدهر ،استُدْعِي فيه من الأسطورة متجلياً ظاهراً، بعد اندثاره ردحاً متماظماً من الزمن. ولكن شتان بين الاستدعاء عبر زمنين، يحار بينهما المتلقي، كاشفاً عن تحولات استدعائه في خطاب حمزة، من استدعاء أسطوري (أبيس أوزيريس)، إلى استدعاء سياسي (حاكم معين من الطوغيت)، إلى استدعاء ديني (عجل السامريّ)، لينمي في كل استدعاء صورة من صوره، لينتهي حاله إلى لا شيء، ولا حتى إلى حاكم طاغوت، حيث يظل في رؤية حمزة كما كان عجلاً تافهاً، جعله الله عقاباً لنزوة من عبدوه من دون الله، فقد كان عجلاً سامرياً عقاباً لنزوة بني إسرائيل الذين ألَّهوه من دون الله الواحد الأحد، الذي أنجاهم بقوته من الغرق مع فرعون. كما كان عقاباً وهو حاكم معين معاصر لمن أطاعه من قومه. إنه لعنة أينما حل.

وتأتي الأبيات التالية . مما سقناه من هذا المقطع وما يليها مما لم نسقه – تفلتاً عن فن حمزة، وشعرية توظيفه للأسطورة، إلى حيث الهجاء الذي يضرب على وتر سباب، جاء عبئاً على التصوير الجميل الذي ألفناه من حمزة، وهذا أحد المآخذ التي تؤخذ على القصيدة، علاوة على مأخذ آخر

يتصل بالسابق، وهو أن حمزة في شعره - وكذلك نثره - كان مولعاً بتكرار معان طرقها في قصيدته أكثر من مرة، وهذا ملمح لا يخفى على قارئها، وبخاصة فيما عددناه صوراً متشنجة، تفرغ بعضها، يعلن عن مقت شخصي - لم يوظَّفْ فنياً - لذلك الحاكم المعين، ولا يخلو مقطع من المقاطع الوسطى، إلا وقد حوى بعضها مما سكتنا عن إيراده حتى لا يتسع بنا هذا البحث عن مراده، وهي صور لا تخفى على ذكاء المتلقي، وبخاصة تلك الصور الكثيرة والمتكررة حول حنقه وحطه على المحكومين، الذين كانوا سبباً في «طاغوتية» الحاكم. ولعل خير مثال نسوقه لهذا الهجاء الرخيص الذي جاء خلواً من الفن قوله من هذا المقطع: «إيه يا عجل إنما كنت دلواً حركته الأقدار بين الدلاء». إن حمزة هنا يتقمص دور المصريين وطريقة أدائهم في شتائمهم العامية، ليحيلها إلى لغة فصيحة، محوراً سبةً مثل «إيه ياعجل»، التي ينطقها المصريون في عاميتهم بطريقة قريبة، وكذلك استخدامهم للدلو (الجردل) سُبَّةً للرجل التافه الذي لا شخصية له، وقد كان المازني واحداً من الكتاب المصريين الذين اتخذوا طريقة الأداء المصري، ليطعم بها كتاباته.

ولعل طريقة حمزة في تأثره بشعراء الديوان في جانب من إنتاجه، جعلت شاعراً كبيراً معاصراً من الديوانيين هو د. عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) يعد حمزة من الديوانيين، حين يقول عن حمزة: «كان حمزة أسبق أصحابه... على معرفتنا به، وحين قرأت ما كتبه - إن شعراً وإن نثراً - أحسست كأننا من قافلة واحدة مع تباين الزمان - شيئاً ما - وتباين المكان، وإن كان قد ألبَّ بالقاهرة حيث أقيم، شعره - في وجازة ينتمي إلى جماعة الديوان وكأنما سرى صداها إلى المملكة العربية، فضلاً عن كتاب العقاد عن عاهل الجزيرة، وكتاب (رحلة الحجاز) للمازني... لكن الشاعر أفرغ جهده - إلا قليلاً - في التغني بذات نفسه، ولواعجه وهمومه، متأثراً بالعقاد في نزعته الذهنية، وفي تحليله الدقيق دون أن تقلع سحب الشاعرية عن كليهما، أخذ من العقاد التأملات، واختيار بعض عناوينه، وتقديم النثر بين يدي بعض القصائد، غير أنه مزج طريقة العقاد بطريقة المازني الرائعة»[58].

ورغم تصنيف أبي همام لحمزة شحاتة أديباً ديوانياً متأثراً بالعقاد والمازني، فإن هذا – مع وجاهته . إن بدا في جانب من نتاج حمزة . وبخاصة في عمقه العقادي وولعه بكثرة التدليل بالمثال في مثل قصيدة أبيس –، رغم كل هذا فإن حمزة يتأبى على تصنيفه ضمن الاتجاه الوجداني الذهني فحسب، الذي اشتهر به جماعة الديوان، وقد رأينا من خلال تحليلنا السابق لبعض مقاطع قصيدة أبيس كيف أنه بدأ وجدانياً وانتهى واقعياً.

والحق أن كثيراً ممن اهتموا بالشعر السعودي، اختلفوا في تصنيف حمزة ضمن الشعراء الرومانسيين الخُلص، أو الاتجاه الوجداني الخالص. فعلى حين ترى د. إنصاف بخاري أن «شحاتة من رواد الاتجاه الرومانسي في شعر المملكة»[59]؛ يرى د. عمر الساسي أنه «رغم غلالة الرومانسية الحالمة، التي تبدو لأول وهلة وكأنها تغلف هذا الشعر الرمزي إلا أن معاودة النظر والتأمل فيه تكشف عن أصالة الفكرة الفلسفية المحورية عند حمزة شحاتة، وهي فكرة «قوة الحياء» والخلق الفاضل للقوى في إيمانه وترفعه. وهي الفكرة التي دارت حولها محاضرته الشهيرة، والتي ظلت تهرز في كل أعماله الشعرية والنثرية، إما بصورة عفوية تلقائية، أو بطريقة التنظير الواضح»[60].

وملحوظة د. الساسي حول أصالة الفكرة الفلسفية في صيغتها التأملية على النحو الذي فسره، جليةً في شعره ، حيث أبان عنها في محاضرته التي عنوانها : «الرجولة عماد الخلق الفاضل» على نحو ما كشف عنه تحليلنا، في ما يدور حول فلسفة القوة وربطها بالفضائل في جانبها الإيماني، وهذا ما سنزيده إيضاحاً في ما سنسوقه بعد قليل ختاماً من قصيدة حمزة. أما فيما يخص ميل حمزة . وليس إخلاصه – لتمثل الغلالة الرومانسية، بل الرمزية في شعره. فهذا أيضاً جليٌ في بعض – وليس كل – أشعار حمزة، بدليل أنه بدا واقعياً في غيرها . والحق أن حمزة كان صادقاً مع نفسه ومع فنه – وبذلك حكم تحليلنا لمقاطع من قصيدة أبيس –، وذلك حين تحفَّظ على رؤية من أرادوا أن يصنفوه منتمياً لمدرسة أدبية بعينها.

وفي هذا يعلن أنه لا منتم بقوله: «ورُبَّ سائل يسألني عن المدرسة الأدبية التي أنتمي إليها، وفي هذا المجال أحب أن أوضح أنني قرأت الكثير.. كل شيء وصل إلى يدي .. تأثرت، وانفعلت بكل ما كان له صدى في نفسي، وفكري.. ولم ألتزم منهجاً معيناً .. ففاتني التخصص في أي شيء.. كما فاتني الاحتراف، ربما كان أثر من آثاري الأدبية يعكس لوناً من ألوان المدارس الأدبية والفكرية في شكل من أشكالها، ولكن هذا لا يعتبر انتماءً، لأن الانتماء الموسع اعتباري من طراز «اللامنتمي»، ربما كان الكلام عن نفسي بهذه الصورة، يعتبر تكبيراً لصورة بالغة الصغر، بالنسبة إليَّ. أنه ليست لي آثار مجموعة تحدد وجودي الأدبي»[61].

وفكرة «قوة الحياء» التي أبان عنها د. الساسي، وأبنَّا عنها في تحليلنا للمقاطع السابقة من قصيدة أبيس، ونحن نتحدث عن تحطم معنى القوة العارية من الفضائل في صورة أبيس/ الحاكم المعاصر/ ستّ المعاصر، هي ما يتضح في صورة مفارقات جديدة مع المقاطع الأخيرة من القصيدة، يقول حمزة من أبيات المقطع السابق:

قلمي! قد ركبتُ صهوتَكَ اليو — مَ فعرِّجْ بساكني الدَّهْناء
أطلق الصوت في مرواءات أهليـ — ـها، تُحرِّكْ كوامن البيداء
فلقد أذَّن الصباح ودوَّتْ — صرخة الحق من أعالي حراء
صرخة الحق والعدالة والإيـ — ـمان والنصر والهدى والفداء
رقصت راية «العُقاب» عليها — في نشيد يحدو خطى «القصواء»
إنه دربنا القديم جهاداً — نبويُّ المعراج والإسراء

إن قلم الشاعر يغدو ملاذه الأخير، وهو يفجِّر به فرساً عادياً عبقرية المكان المقدس، حيث هدم ما استدعاه من صورة العجل أبيس الأسطورة/ أبيس الحاكم المعاصر/ ستّ/ أوزيريس، وهدم معهم الخطاب الذي حملهم (الوجداني الرمزي)، مستبدلاً ومتحولاً إلى خطاب ديني/ تاريخي/ واقعي،

مستدعياً الرسول محمداً ﷺ الرمز الأعظم للقوة الفاضلة،التي فجرت عبقرية الصحراء، حيث طلب حمزة من قلمه الذي شخصه – في تراسل حواس يدل على تحفز الجوارح جميعها أمام حدث عظيم – أن يطلق الصوت جواداً جامحاً يحرك ما استقر في كوامنها، حيث أذن صبح الإسلام، ومع صرخة الحق والعدالة، والإيمان والنصر والهدى، مع كلمة التوحيد من أعالي حراء، لترقص على وقعها راية الرسول (العقاب)، وفرسه ﷺ (القصواء). وفي مقابل قَدَامَةِ أبيس ودربه القديم تهويماً في توثين حاكم معاصر، يكون دربنا نبوياً في جهاده كما كان في معراجه وإسرائه، وهنا يقدم حمزة المعراج على الإسراء، لا من أجل توافق القافية اجتلاباً كما يظن البعض، ولكن لدلالة مكانية نفسية، فإذا كان الرسول في حياته قد أُسْرِي به من الأرض (مكة) إلى السماء (سدرة المنتهى) معراجاً؛ فإن حمزة يعني – متمنياً – تنزل الرسول فينا من سمائه (معراجه) إلى أرضنا التي دنسها من هم دونه في الثرى وهو الثريا.

ومن مكة مكاناً عبقرياً مقدساً، إلى مصر التي أحبها حمزة مكاناً حضارياً عبقرياً ينقلنا بقوله في المقطع الثامن[63]:

قلمي! قد ركبتُ صهوتك اليـ	ـم، فخُضْ رحلة السَّنا والسناء
وأرِحْ سرجها على شاطئ النِّيـ	ـل، تحــرَّرْه مـن قيـود الْـتـواء
فلقد صوَّحَتْ زهـور مغـانيـ	ـه، وغَـصَّتْ طيوره بالـغـناء
ولقد جانب النسيم مسا ريـ	ـه، فراراً من ريحه النكباء
قلمي! لم تزل لمجدك أهلاً	في دواعي النهوض بالأعباء
قلمي! إن بلغت غايتك اليو	مَ، فأقبل على الكؤوس الملاء
من حُمَيَّا الجهاد في نصرة اللـ	ـه تردَّى به نسور الجواء
وارو عَنَّا حديث عمرو إلى النيـ	ـل، وعهد الرعاة والخلفاء
قصةً نوَّرت، وقادت، وشادت،	وارتقت شأوها بلا استعلاء

ما استبدَّتْ، ولا تحدَّتْ، ولكنْ مهَّدتْ للهدى بغير اجتراء

إذا عطفنا هذه الأبيات على سابقتها في قراءة واعية، فإننا يمكن - إن لم أكن مبالغاً - أن نلمح فكرة الصراع بين التيار الديني الذي يقوم على أساس واقعي تاريخي ينبع من مكة، وآخر قومي مناوئ - في رؤية الشاعر - يمثله حاكم مصر، يؤكد ذلك أمنية دفينة للشاعر أن يغدو القومي دينياً، يبدو ذلك جليا من البيتين الأولين، حيث تمنى لقلمه أن يعرج إلى النيل فرساً جامحاً يزرى بكل عجل حكمها وهي أرض الكنانة. التي أراد حمزة بطريق غير مباشرة أن يفرغها من ميراثها الحضاري الفرعوني الوثني، ويكرِّس على أرضها ماضيها الإسلامي. وهنا أعاد ما يرسم هذه المفارقة، حين استدعى شخصية الرسول ﷺ في المقطع السابق، ثم شخصية عمرو بن العاص حاكم مصر المحتل لماضيها الإسلامي المشرق، بديلاً عن أبيس/ ست/ أوزيريس، طالباً من قلمه إنْ هو بلغ هذه الغاية أنْ يروي للنيل عهد العباقرة السمر؛ وأولهم محمد ﷺ - لا أبيس وزمرته. أولئك الذين كتبوا بجهادهم الأكبر قصة سادت وعلت منيرة، بغير جرأة واستبداد واجتراء على الحق، في تعريض واضح بأبيس/ الحاكم/ ست وزمرته.

أحسب أن تحليلنا للقصيدة حاول أن يتعامل مع عنوانها بوصفه نصاً موازياً مستقلاً عن العمل في أول الأمر، وهو بلا سياق يربطه بالعمل إلا من أسئلة طرحها المتلقي على العنوان وعلى نفسه، استدعت حفراً معرفياً عمَّا تقاطع معه العنوان تناصاً من خلاله بوصفه دالاً سيميولوجيا قاده إلى معارف ميثولوجية، قرت مذخوراً معرفياً في ذاكرته، شارعاً بها في الدخول به إلى حوار بين العنوان/ النص الموازي وخطاباته. من خلال ما تناص معه. وبين العمل/ نص القصيدة، لتكسر في تلقيه آفاقاً كان ينتظرها، ومع كل خيبة انتظار يتلقاها، يتولد خطاب من خطاب هدماً وبناءً من خلال منظومة التناص، في تحولات بين الخطابات حياة وموتاً وفق ما كشف عنه تأويل القصيدة وفق استدعاء الأسطورة، ليطمئن المتلقي أن حمزة كان على وعي

باستدعائه لأسطورة أبيس بكل حمولاتها الميثولوجية، وهو يعيد إنتاجها بهدمها وإعادة إنتاج ومضاتها وتداعياتها، بما يحمل رؤيته هو للخطاب والسياق الذي أنتجها، فكان بذلك واحداً من الشعراء المعاصرين الذين ظلت «الأسطورة مورداً سخياً لهم... يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود»[64].

وقد نجح حمزة من خلال تحاور نصيّه عنواناً وقصيدة، بين باثٍّ ومتلق أن يراوح بين خطابات ظاهرة، وأخرى محجوبة مسكوت عنها في تحاورهما، من خلال تمدُّد العنوان في النص، مستفيداً في ذلك من معطيات الأسطورة. فمثلاً كان يحطم صورة أبيس التي كست أوزيريس وكساها حتى صارا رمزاً واحداً، ليثبت في خطاب مسكوت عنه – ومن خلال ومضات ميثولوجية أيضاً – صورة ست الشرير رمزاً للحاكم المعاصر، فكان يخاتل بأبيس وأوزيريس من خلال بنية سطحية، ليبث من خلال (ستّ) أفكاره ورؤاه؛ ليسقطها – في خطاب سياسي واجتماعي – على الحاكم؛ وفق بنية عميقة.

ولم يقل عن ذلك نجاحه في المفارقة التي صنعها استدعاؤه لشخصية موسى ومحمد عليهما السلام، ثم شخصية عمرو بن العاص من جهة، في مقابل شخصيات كأبيس المعاصر/ ست/ عجل السامري. ليؤكد منزعه الفلسفي حول الفارق بين «قوة الفضائل» وقوة الرذائل، التي كرّس للتفرقة بينهما قوله: «فإيمان الناس بالقوة (في معناها الجديد) إيمان معرفة وتقدير، أما إيمانهم بالفضائل مجردة، فإيمان خيالي أو شعري، وليس أدل على ذلك، من أن أية فضيلة لا تكون مصدر قوة، لا يكون الإيمان بها إلا شبيهاً بالكفر، وأعتقد أنه لا يسع أحداً أن ينكر أن كل فضيلة لا يكون المتصف بها قوياً، لا تكتسب في نظر الناس معنى الفضيلة ونفوذها. فأنا إذا عطفت على مريض ملقى على الأرض وواسيته، لا أنال التقدير، يناله رجل بارز في المجتمع يفعل فعلي»[65]. وهذا في خطاب مسكوت عنه أيضاً – بين قوة

محمد عليه الصلاة والسلام، ثم عمرو بن العاص عظيمين ورمزين لقوة العظماء، وبين أوزيريس الطيب الضعيف الذي لم يستطع رغم طيبته أن يواجه (ست) فدمره حمزة وفقاً لمنطقه في القوة وأحل محله (ست) الذي دمره بدوره في النهاية بوصفه قوة رذيلة آلت إلى ضعف.

ثمة رؤية للباحث تأخرت كثيراً آن البوح بها، بعد أن حاول أن يتسم بالموضوعة وهو يحلل قصيدة شحاتة، ومن قبل عنوانها، وهي؛ أنه لا يحمل من الشاعر التي يحملها حمزة لهذا الزعيم أو الحاكم أياً من حمياها أو كراهيته له، بل هو يعده - ربما كملايين غيره في الوطن العربي - واحداً من أعظم الحكام على مر تاريخ العروبة الحديث، ما أحوج الأمة إليه الآن في منعطفها الخطير. كما أن الباحث يعلن أنه لا تعارض بين القومي والديني، ولعل هذا كان متجلياً في مخاطبة الرسول ﷺ لمكة التي لولا أن أهله أخرجوه منها ما خرج، ولا أزيد.

مداخلة مهمة:

بقيت مداخلة مهمة قبل أن نفرغ من هذا البحث، مع أستاذي الدكتور عبدالحميد إبراهيم، حيث يرى د. عبدالحميد إبراهيم أن «الأسطورة لفتت نظر شحاتة، وجاءت عنواناً لبعض قصائده مثل: «إيزيس» و«أبيس» وأشار في ثنايا شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية. إن الأسطورة كإنجاز للقصيدة الحديثة قناع، يجر وراءه تداعيات تاريخية متداخلة ومعقدة، وليست هي مجرد حلية تلقي على القصيدة كرداء خارجي، إنها تلتحم مع بنية القصيدة، وتثير نكهة تاريخية، لا تستطيعها المفردات العادية، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جواً أسطورياً يشكل بنية القصيدة، فالأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة، في جدلية لا يمكن فيها بين القصيدة والأسطورة[66].

إن كلام د. عبدالحميد له وجاهته حول كيفية توظيف الأسطورة

وما تجره من تداعيات تاريخية ومعقدة، وقد رأينا كيف جر «أبيس» بوصفه عنواناً يشير إلى أسطورة هذه التداعيات، ثم رأيناها كيف التحمت مع بنية القصيدة من خلال فكرة التناص العكسي، بين تداعيات ما طرحه العنوان وبين النص أخذاً ورداً، هدماً وبناءً، وهذا ما فعله شحاتة، أما مسألة أن الأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة في جدلية بينهما، فمسألة فيها وجهات نظر من الزاوية التي ينظر منها المتلقي على هذه الجدلية. فإن الأسطورة قد تعيد بالتناص خلق أفكار القصيدة، وفي المقابل فإن القصيدة قد تدمر بمفهوم التناص العكسي لتعيد إحياءها وفق وجهة مغايرة في استدعائها لها من قبل الشاعر.

إن د. عبدالحميد وفق توظيف الأسطورة يرى «أن استخدام إيزيس وأبيس كرمزين أسطوريين، يعني بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية، وتتحول كلمة مثل إيزيس إلى مجرد مفتاح ينطلق منه الشاعر إلى عالم الأسطورة، وهي كالزر الصغير يديره صاحب شاشة العرض، فتتوالى الصور متتابعة، ومتلاحقة، إن الكلمة الواحدة تغني عن كافة التفصيلات، لأنها تستدعي في الذهن كل الملابسات والصور»[67].

وما يقول به د. عبدالحميد هو ما يمكن أن يقع في حيز تلقي العنوان وفق الحفز المعرفي الذي يجريه المتلقي الواعي حيال عنوان «كأبيس» و«إيزيس»، حفراً ميثولوجياً (أسطورياً) كما فعلنا، ليبدأ العنوان بوصفه نصاً موازياً اختراق أفق المتلقي في محاورة النص الذي عنونه. ويبدو أن الدكتور عبدالحميد قد تنبه إلى عدم جدوى بعث اللحظة التاريخية بصورها وتفصيلاتها فحسب فأضاف قائلاً: «ولا يكفي هذا، لأن الأسطورة تعني أيضاً قراءة معاصرة للشاعر، فهو لا يوردها كسرد تاريخي، أو معلومة معرفية، بل يحملها وجهة نظر جديدة، تتأسس على الأسطورة وتختلف عنها، وتبدو في النهاية شيئاً جديداً، ينسب إلى الشاعر، وإن كان يعتمد على ملابسات تاريخية»[68].

وقد رأينا كيف استطاع حمزة أن يدمر أسطورة أبيس عن طريق التناص العكسي ليحمِّلها وجهة نظر يخالف بها القارئ بين خطابين/ خطابات متغايرة بين بنى النص الظاهرة من خلال محوه لأسطورة استدعاها بوجه أبيس وأوزوريس مغاير، وبين بناه السطحية من خلال أوصاف تغادر أوزيريس وتلتصق بستّ، ألا يحمل هذا على سبيل المثال لا التفضيل - الذي تكفل به تحليل القصيدة - وجهة نظر جديدة تتأسس وفق التناص والتلقي دليلاً على بعث الأسطورة بعثاً جديداً يُنسَبُ إلى الشاعر؟!

ولكن د. عبدالحميد ينفي ما أسسه نظرياً حول شعر حمزة شحاتة، وهو يقرأ ناقداً قصائد ك (أبيس)، حيث يرى أن «الأسطورة لم تتوظف فنياً عند شحاتة، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم وعنوان القصيدة. إن كلمة «أبيس» تتساوى مع كلمة عجل أو تيس، فالشاعر لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية وأن يثير الجو التراثي، وأن يمنح القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة، فوقفت الكلمة كالشوكة في الزور، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة... إنه يأتي ابتداءً من البيت رقم (97)، ليعني به الشاعر رمزاً إلى حاكم غبي، وهو رمز قريب المأتى، يعبر عنه الشاعر في أبيات ناقمة، تعكس انفعالاته الحادة»[69].

قد يصح أن حمزة لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية وأن يثير الجو التراثي وفق مفهوم أبيس في الميثولوجيا في بعدها التاريخي الفرعوني، ويسقط عليها مفهوماً لا يبتعد عنها بوصفها أسطورة يستلهمها كما فعل غيره من الشعراء كشوقي، لأنه كان معنياً بهدم أبيس بمفهومه الأسطوري من جانب، ليدمر فيه مفهوم قوة الشر التي وضع بإزائها غريمه (ستّ)، وليقيم على رفاتها، وفق رؤيته التناصية - من جانب آخر. بديلاً للقوة التي تقوم على الفضائل ممثلة في شخصيات الأنبياء وعمرو بن العاص، بعد أن غير من قبل في مفهوم أبيس العجل الأسطوري وجعله رمزاً للغواية كعجل السامري، ليسقط في كل تشويه للأسطورة ما يقيم على أنقاضه فكرة القوة التي أفضنا

فيها. والتي ربما أن أستاذي لم يتنبه إلى القراءة حولها، من خلال كتابه «الرجولة عماد الخلق الفاضل».

أما أن حمزة لم يوظف الأسطورة فنياً فجاءت مجرد اسم وبطاقة خارجية، فهذه قراءة تظلم القصيدة على نحو ما حللناه وفق مفهوم للتناص، يتبنى مفهوم التفكيك والهدم للبناء في صورة تتراوح قرباً وبعداً بين (أبيس/ ست/ عجل السامريّ/ الحاكم الرمز). إن التداعيات التاريخية موجودة ومتمددة داخل النص في اتصال بالعنوان، ولكن بمفهوم التناص وتحولات الخطاب التي أفضنا في الحديث عنها.

إن أستاذي يرى «أن الأسطورة عند شحاتة افتقدت بعدها التاريخي، وافتقدت أيضاً قراءته الخاصة التي تضيف إلى البعد التاريخي بعداً معاصراً، يضاف بدوره إلى تاريخ الأسطورة، التي تتحدى الزمن لأنها تتأول مع كل زمن ومع كل قراءة جادة»[70]، وأنا أرى مع أبي همام أن القصيدة - إلا ما أخذته على الشاعر - «نغم آسر ثائر، لأن الشاعر صادق في وجدانه وفي أدائه، يستلهم حمزة التراث الفرعوني، والذاكرة الإسلامية حيث إنها مستمرة موصولة، وليست تراثاً، أو براري قديمة، وهو تراث وذاكرة بين الشاعر ومتلقيه آصرة قديمة متجددة، تقف على الإشارات والرموز، وهي غير قصية عنها، ومن ثم نجح الشاعر في تصريحه وفي رمزه، إنه يغزو التراث والذاكرة، ونحن معه في غزواته نحيي فيه هذا النفس الطويل المطبوع»[71]. صحيح أنه لم يضف إلى تاريخ الأسطورة التي تتحدى الزمن، شأنه شأن كثير من الشعراء، لكنه استطاع أن يحول في ما تبثه من خطابات متغايرة مفاهيم تدور حولها نقضاً وبناءً وفق صراع زمني تاريخي أدبي وسياسي يستلهم مصرحاً مرةً، ورامزاً أخرى، في سبيل خلق شعريات متجددة في هذا الاستلهام والاستدعاء الأسطوري الهدّام الباني.

هوامش البحث وإحالاته

1) جيرار جينيت، «طروس.. الأدب على الأدب» – ضمن كتاب «آفاق التناصية – المفهوم والمنظور» – ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998م – ص 135.

2) نفسه، ص 137.

3) جوليا كريستيفا . «علم النص» – ترجمة فريد الزاهي – دار توبقال – الدار البيضاء – ط 1 – 1991م. ص 21.

4) د. محمد فكري الجزار – «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998م – ص 24.

5) د. محيي الدين محسب – «النقد اللساني لمفهوم اللغة الأدبية الخاصة» – بحث منشور – بمجلة الآداب والعلوم الإنسانية – بجامعة المنيا – كلية الآداب – مج 15 – يناير 1997م – ص 185.

6) عبدالرحمن حجازي – «مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة» – مجلة «علامات في النقد» – النادي الأدبي بجدة – مج 15 – ع 57 رجب 1426هـ – ص 131.

7) «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – مرجع سابق، 37.

8) نفسه –37، 38.

9) انظر نص القصيدة الصفحات من 186:199 بديوان «حمزة شحاتة» – دار الأصفهاني – جدة – ط 1 – 1408هـ – 1998م.

10) «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – مرجع سابق، 15.

11) نفسه، الصفحة نفسها.

12) هامش ص 186 من ديوان حمزة شحاتة، مصدر سابق.

13) روبير جاك تيبو، «موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية»، ترجمة فاطمة عبدالله محمود . مراجعة محمود ماهر طه – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة – ط 1 – 2004م – ص 15 تحت اسم (أبيس).

14) نفسه، 27 – تحت اسم (آمون).

15) نفسه، 68 – تحت اسم (بتاح).

16) نفسه – 105 – تحت اسم ثور (جسد أوزيريس).

17) نفسه – 56 تحت اسم (أوزيريس).

18) نفسه 58 – تحت اسم أوزيريس (العصر الذهبي).

19) نفسه، 185 – تحت اسم (ستّ).

20) انظر د. عبدالله الغذامي – «الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط 4 – 1998م – ص 263.

21) انظر، د. عبدالله الفيفي – «حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية» – النادي الأدبي بالرياض 1426هـ – 2005م – ص 18.

22) «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي» – مرجع سابق، 21.

23) نفسه، الصفحة نفسها.

24) نفسه، الصفحة نفسها.

25) نفسه، الصفحة نفسها.

26) نفسه، الصفحة نفسها.

27) «ديوان حمزة شحاتة» – 186، 187.

28) عبدالفتاح أبو مدين – «حمزة شحاتة الأديب المفكر» – مجلة علامات في النقد – النادي الأدبي بجدة – مج 11 – ع 42 – شوال 1422هـ – ديسمبر 2001، ص 43.

29) د. صالح الزهراني – «البحث عن الجوهر – قراءة في قصيدة (أبيس) لحمزة شحاتة» – ضمن «موسوعة مكة الجلال والجمال – قراءة في الأدب السعودي» – ج 1 (محور الشعر) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 2005م – ص 349.

30) ديوان حمزة شحاتة، 187.

31) نفسه – 187، 188.

32) نفسه – 188، 189.

33) حمزة شحاتة – «إلى ابنتي شرين» – الكتاب العربي السعودي (12) – تهامة للنشر – جدة . ط 1 – 1400هـ – 1980م – الرسالة رقم (28) ص 121.

34) صلاح عبدالصبور – «حياتي في الشعر» – دار اقرأ – بيروت 1401هـ – 1981م – ص 145 . وانظر: د. حافظ المغربي – «صلاح عبدالصبور – الشاعر الناقد» – دار المناهل – بيروت ط 1 – 1427هـ – 2006م – انظر: التحليل الكامل لقصيدة «أغنية للشتاء» – في الصفحات من 51:108.

35) «حياتي في الشعر» – مرجع سابق، 143.

36) «ديوان حمزة شحاتة»، 189.

37) حمزة شحاتة – «الرجولة عماد الخلق الفاضل» – الكتاب العربي السعودي (27) – تهامة للنشر – جدة – ط 1 – 1401هـ – 1981م – ص 64.

38) يوسف محمود عليمات – «بلاغة الانتظار بين التأويل والتلقي» – مجلة علامات في النقد – النادي الأدبي بجدة ت مج 12 – ج 46 – ص 450.

39) «ديوان حمزة شحاتة»، 190.

40) نفسه، 191.

41) سورة الزخرف، الآية (54).

42) الشيخ عبدالرحمن بن ناصر السعدي – «تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان» – تحقيق عبدالرحمن بن معلا اللويحق – مؤسسة الرسالة، بيروت – ط 1 – 1424هـ – 2002م، ص767، 768.

43) «بلاغة الانتظار..» ضمن مرجع سابق، 449.

44) نفسه، 448.

45) «ديوان حمزة شحاتة» 192، 193.

46) «موسوعة الأساطير..» مصدر سابق، 106 تحت اسم ثور (جسد أوزيريس).

47) نفسها، 267 – تحت اسم (كاهن).

48) «موسوعة الأساطير..» – مصدر سابق، 185، تحت اسم (ست).

49) حمزة شحاتة – «رفات عقل» – جمع وتنسيق عبدالحميد مشخص – الكتاب العربي السعودي (13) – تهامة للنشر بجدة – ط 1 – 1400هـ – 1980 – ص 13.

50) «ديوان حمزة شحاتة» – 194.

51) نفسه، الصفحة نفسها .

52) سورة طه، الآيات من 87 :89.

53) «تفسير الكريم الرحمن»، 511.

54) «ديوان حمزة شحاتة» – 194، 195.

55) «الرجولة عماد الخلق الفاضل» – مرجع سابق، 67.

56) نفسه، الصفحة نفسها .

57) ديوان حمزة شحاتة، 195، 196.

58) د. عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) – «أم القرى وما حولها – صورة مكة في الشعر السعودي المعاصر» – ضمن كتاب صادر عن مؤسسة يماني الثقافية. جائزة الشاعر محمد حسن فقي – «ندوة مكة المكرمة في الشعر العربي» – مطبعة المدني – مصر – ذو القعدة 1426هـ – ديسمبر 2005م – ص 253.

59) د. إنصاف بخاري «مكة المكرمة والمدينة المنورة في الشعر في المملكة العربية السعودية. القيم الموضوعية والفنية» – ط 1 – 1425هـ – 2004م – هامش ص 302.

60) د. عمر الطيب الساسي – «الموجز في الأدب العربي السعودي» – تهامة للنشر – جدة – ط 1 – 1406هـ – 1986م، ص 91.

61) «رفات عقل» مرجع سابق، 13.

62) «ديوان حمزة شحاتة» – 197.

63) «ديوان حمزة شحاتة» –197، 198.

64) د. علي عشري زايد – «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» – دار الفكر العربي – مصر –1417هـ – 1997م – ص 174.

65) «الرجولة عماد الخلق الفاضل» – مرجع سابق، 65.

66) د. عبد الحميد إبراهيم – «نقاد الحداثة وموت القارئ» – نادي القصيم الأدبي – السعودية – 1415هـ – ص 111.

67) نفسه، الصفحة نفسها .

68) نفسه، 112.

69) نفسه، 113، 114.

70) نفسه، 114.

71) «أم القرى وما حولها – صورة مكة المكرمة في الشعر السعودي» – ضمن مرجع سابق، 257.





مقدمة:

دعاني النادي الأدبي الثقافي بجدة من ضمن بعض الأدباء والدارسين لكتابة بحث عن الأديب الكبير والشاعر الكريم الأستاذ/ حمزة شحاتة - يرحمه الله - أداءً لحقه علينا باعتباره رمزاً من رموز الأدب والثقافة بالمملكة العربية السعودية وذلك ضمن فعاليات منتدى النص الذي قرر النادي تنظيمه خلال الفترة ما بين 13-16 صفر 1427هـ كما جاء في خطاب النادي رقم 123/ أج 26 وتاريخ 10 ذو القعدة 1426هـ والخطاب الإلحاقي رقم 142/ أج 26 في 1426/12/24هـ.

ويسرني أن أسجل الشكر والتقدير على ما يقوم به النادي من جهود لخدمة الثقافة والأدب ممثلاً في مجلس إدارته الموقر برئاسة الأديب الكبير الأستاذ/ عبدالفتاح أبو مدين.

هدف الدراسة:

يحاول الباحث أن يقدم قراءة تربوية فيما خلفه الأديب والمفكر الأستاذ/ حمزة شحاتة (سأشير إليه في هذا البحث باسمه الأول فقط) من آثار تربوية وأدبية تم نشرها عن طريق مؤسسة تهامة ودار الأصفهاني للطباعة بجدة بالإضافة إلى مقابلة شخصية.

منهج الدراسة:

تقوم هذه الدراسة على قراءة نصوص الآثار التربوية والأدبية التي خلفها حمزة. وقد حصلت منها على أربعة كتب هي:

(1) الرجولة عماد الخلق الفاضل.

(2) إلى ابنتي شيرين.

(3) رفات عقل.

(4) ديوان حمزة شحاتة.

وأحاول من هذه القراءة أن أخرج بملخص عن آراء حمزة في التربية والتعليم من خلال رؤاه في الحياة والقيم وطرق التعامل مع القيم والسلوك مما يجعلها عدةً للإنسان في مسيرة حياته حتى يكون رجلاً فاضلاً أو امرأة فاضلة.

ملامح من شخصيته:

عندما فرغت من قراءتي الأولى لما خلفه حمزة من آثار تربوية وأدبية وجدته متعدد المواهب والقدرات إلى جانب اعتزازه بنفسه وإصراره على أن يحيا الحياة التي تعززها السجايا والمثل. إن حمزة يمثل قيمة أخلاقية قلَّ أن يتمتع بها مثله. وأنا لا أستطيع أن أوفيه حقه سيما وأني لم أعاصره، وقد عبر عن شعوري هذا صديقه الأستاذ عزيز ضياء - رحمهما الله - إذ قال: «حمزة يبدو وكأنه قد ولد.. قمة شامخة.. ولا أقول ولد عبقرياً (فهو) منذ عرفه عشاق الحرف والكلمة قمة لا تدري كيف تكون»[1] ولكني سأحاول تسليط الضوء على بعض ملامح شخصيته.

الإيمان:

عاش حمزة مؤمناً بالله يتزود في حياته بالقرآن الكريم ويتمثل بسيرة النبي ﷺ. القرآن لا يريد مستحيلاً ولا يدعو إليه، إنما يريد الممكن[2]، والإسلام رسالته محاولة حكيمة لتربية الحياء في النفوس ولهذا كانت حياة محمد ﷺ تضحية صادقة تدفع الناس إلى النصر وألاَّ ينهزموا في مواطن

الجهاد.. أمام الكثرة، وأمام الموت المحقق». كانت سيرته عليه الصلاة والسلام «حياء» لا يترك الغني يأكل، حتى يشبع الضعيف»[3]، ويقول عن نفسه أنه عميق الإيمان ولكنه يفكر[4]. والدين لديه بصيرة، ويقين، وخير، وعودة إلى الله:

بصيرة الدين، وهل غيرها ... ردٌّ على الحائر إيقانه؟
تقودنا للخير في حكمةٍ ... تروي لهيف القلب حرانه
جلَّ عُلا الله، وقرَّت به ... ضمائر تلهم عرفانه
فتؤثر الخير على ضده ... وتستميح الله غفرانه[5]

ويرى أننا عندما نفعل خيراً للغير، ينبغي أن لا ننتظر أو نتقبل جزاءً عليه من غير الله[6]. وهو يؤمن بالقدر خيره وشره من الله سبحانه وتعالى، ويرى أن رسالة الإنسان هي العمل وعدم الجنوح إلى الكسل. أما ماذا يحدث؟ ما المصير؟ ماذا يضمر الآخرون؟ «فيجب أن ندع» هذا لله.. إن محمداً ﷺ يقول: (إن ما أصابك لم يكن ليخطئك.. وما أخطأك لم يكن ليصيبك)[7]. ويرى نبذ المخاوف والقلق ﴿قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا﴾ هذا كلام الله عز وجل[8].

عزة النفس:

عاش عزيزاً على نفسه وبين أهل وطنه ومحبيه. فهو أديب يعشق الحق والخير والجمال، دارس يبحث عن الحقيقة العلمية، تأسَّى في حياته بكبار الرجال الذين قادتهم عزائمهم إلى قمم النزاهة والصبر والتصميم والإرادة القوية.

شقيت بها بين الكهولة والصبا ... مآرب، لما أقضِ منهن مأربا
فما أنا إلا ما أهيم بحبِّه ... من المثل العليا، جهاداً ومطلبا

سموت بنفسي أن يهون حياؤها　　　فيسحرها برق المطامع خلَّبا
رضيت لها ضنك الحياة، ورضتُها　　　عليها، فألفته عذاباً محبَّبا
رفيقان، قد عاشا على خير صحبةٍ　　　تحوّل جدْب العيش ريّانَ مُخصبا[9]

حب الوطن:

نادى العلماء والمفكرين والمربين أن يؤدوا واجباتهم من أجل تربية جيل ينهض بالأمانة في جو من الحياء الذي يحقق الجمال والحق والقوى، فهو يقول للمواطن الصادق: «إن أعجزك الجهاد لأنك ضعيف، أو لأنك فقير، فجهادك أن تأخذ بيد الضعيف تواسيه، وبيد الحائر تهديه، وبيد المصاب تعزيه ، وبيد الجاهل تعرفه ما يجهل، وبيد العاثر تنهضه.. وجهادك أن تنفخ في الضمائر حتى تحيا»[10]. «أنت رجل لا ينسى قضية نفسه وأسرته، فلا تنس قضية أمتك ووطنك . اشتغل بها في نفسك حتى تكون عقدة عصبية يرثها ابنك وبنتك.. لا تحقد على الضعيف إذا كنت قوياً، ولا تحقد على الضعيف إذا كنت ضعيفاً. هو في الأولى دونك، وفي الثانية ندك... المسلمون أمناء بعض. بنتي وابني أمانة في يدك وبنتك وابنك أمانة في يدي. فافعل بأمانتي ما تريد أن أفعل بأمانتك»[11].

والوطن عنده أمجاد ماضٍ تليد وجهاد من أجل الحاضر والمستقبل:

يا سطوراً اكتبتها بدمي الحُر　　　أنيري جوانب الصحراء

❖❖❖

وانشري في مواطن العرب اللأ　　　هيي ناراً مكّية اللألاء

❖❖❖

وأعيدي تاريخ مكة في الآ　　　فاق فتحاً يمسحُ بالآلاء

❖❖❖

واستفزي حبالها السمر، ترتدُّ	بإرث الأبـاء للأبـنـاء



من هنا راية العدالة رفَّت	وأنارت جوانب الغبراء[12]

التواضع:

حمزة مفكر ومثقف وأديب ، ومع ذلك يقول في بداية محاضرته الشهيرة التي ألقاها في جمعية الإسعاف الخيري بمكة المكرمة عام 1359هـ إنها «الضرورة التي دفعتني للوقوف أمامك، مع إيماني بضآلة شأني في ميزان الفهم العام[13]. وهو يخشى الفشل فإن كتبت لي السلامة فإنما تكون أثر الحظ، وخارقة من خوارقه المروفة»[14].

يقول في إحدى رسائله لابنته شيرين: «إنني أشعر بخجل عظيم وتضاؤل عندما (تتوهمين) أني جدير بأن أكون أباً يجوز أن يوجه إليه بعض الثناء.. (إنني) لأزداد خجلاً منك ومن نفسي»[15]. ما الذي يمكن أن يجعلك معجبةً بي؟! وأنا الأب الذي لم يحقق ذاته في كل مجال طرقه في طريق حياته[16]!

وتقول عنه ابنته شيرين إنه «كان يحب البعد كل البعد عن الشهرة وتسليط الأضواء على أي عمل يقوم به.. صحيفة الأهرام القاهرية نشرت عنه ريبورتاجاً مصوراً.. وأذكر يوماً.. أنه صعد أحد الجيران في العمارة.. جاء بكل شغف وإعجاب ليقول لأبي (أنت هذا الأديب العظيم والشاعر العملاق تسكن بيننا كل هذه الأعوام ولا نعلم عنك أي شيء من هذا) فرد عليه أبي.. (لست أنا يا سيدي المقصود بهذا الكلام ..ولكنه مجرد تشابه في الأسماء.. فهناك أديب مشهور حقاً في المملكة اسمه حمزة شحاتة، أما الذي.. أمامك فهو إنسان عادي يعمل مربية لخمس بنات»[17].

الشغف المعرفي:

المعرفة أساس الإيمان ، وهي الطريق المستنير إلى الحرية، والتجريب هو أداء صقل المعرفة.

وإذا كان حمزة تلقى العلم بالمدارس حتى تخرج في مدرسة الفلاح بجدة وابتعث إلى الهند للدراسة[18] فقد رسَّخ معارفه عن طريق القراءة ومناقشة ما يقرأ مع أقرانه «مع ضعف الموارد وانعدام أسباب الدعة والرخاء.. بل وانعدام الضوء الذي نسهر به عاكفين على القراءة والبحث والمتابعة باستثناء (الفانوس الهندي) الذي.. (ندخله) معنا في (الناموسية) برغم شدة الحر، واحتباس النسمة، هرباً من البعوض ، وإصراراً على القراءة والدرس مع عدم التخلف عن العمل في الوظائف التي نشغلها في أوقات الدوام المقررة... ولكن مشاعر الإيمان بحق الوطن علينا كانت تخفف من وعثاء مسيرتنا الثقافية ووعورة مسالكها»[19] ويمكن تحديد بعض المصادر المعرفية في الآتي:

- أمهات الكتب في اللغة العربية والتاريخ.
- آثار أرسطو وأفلاطون وغيرهما.
- المترجم إلى اللغة العربية من الآداب العالمية.
- ما أصدرته المطابع من أعمال أحمد لطفي السيد، وعبدالقادر المازني، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، وشكيب أرسلان.
- أدب المهجر وخاصةً عند جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي.
- المجلات الأدبية التي تصدر بالقاهرة وبيروت.

ولعلَّ قدرته على القراءة الناقدة هي التي ساعدته على الوصول إلى مرحلة من «النضج العقلي والفني وهو بين مرحلة الصبا الغضّ والشباب في فجره دون ضحاه»[20].

الواقعية:

يؤكد حمزة باستمرار على أنه طالب علم، وأنه مهما تعلم يظل محتاجاً إلى التجريد الذي هو مرضي الذي لا أشفى منه «كيلا يتحول ما يكتبه وما يلقيه من محاضرات إلى مواعظ»[21] ويقول في محاضرته: «فإذا ظن ظان أن فيما أقوله الليلة خلطاً أو إطلاقاً أو شذوذاً، فإنما يكون هذا الظن معقولاً لا أضيق به». وإلى هذا فهو يدعو إلى استغلال الإمكانات المتاحة حول الإنسان إلى أقصى درجة لأن الفرصة دائماً «يحددها ما تجد.. لا ما تريد»[22].

إن هذه الواقعية علمية وليست ساذجة، إنها ليست قبولاً بالمسلمات ولكنها تأكيد منه على أنه ليس خيالياً يجري وراء أحلام سرابية، ولا فيلسوفاً يقضي وقته بين الافتراض الذي لا يؤدي إلى نتائج محسوسة والتنظير الذي لا يأخذنا إلا إلى الأوهام. ولذلك فهو يرى أن المعرفة ليست أن تعلم ما تجهل.. ولكن أن تنتفع بما تعلم[23]. والمجازفة في نظره ضرورية للتقدم فهي «في تاريخ نشأة الحياة ، وفي تاريخ تطوراتها، قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر»[24].

الأب المسؤول:

تفيض رسائله إلى ابنته شرين بالتوجيهات والوصايا في أسلوب يميل إلى الإشارة والتلميح دون المباشرة والتصريح. والرسائل في مجملها تدل على حبه لبناته الخمس وأمله في أن تكون كل واحدة أمينة على رسالتها في الحياة عن قناعة ورضى. لقد ربَّى بناته على الاعتماد على الله والثقة بالنفس ومواصلة مسيرة الحياة: «إن غايات الحياة والعقل والقدرة لا تنتهي، وهذا ما يجعل الحياة تجدداً مستمراً.. ومتعةً دائمة.. وأمجاداً مضيئة»[25].

«لا تدعي للمخاوف سبيلاً إلى نفسك وعقلك... كوني رقيقة لطيفة

مخلصة، وصلي.. وحافظي على الصلاة، وعلى تلاوة القرآن ﴿ألا بذكر الله تطمئن القلوب﴾ وتقربي إلى الله بالنوافل.. واسمعي قول الله عز وجل: (مايزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت عينه التي ينظر بها وسمعه الذي يسمع به ويده التي يضرب بها)[26]. «اطردي مخاوفك دائماً.. فإن الخوف والقلق عاجزان عن حلِّ أية مشكلة بقدر ما هما قادران على مضاعفة المشاكل.. ومنه مشاكل تخريب النفس والعقل والجسم»[27].

«التمسي العون من الله بالاتجاه إليه اتجاهاً صادقاً ثابتاً يتقدم ولا يتقهقر.. ويعلو ولا ينخفض»[28]. لا تخافي من المستقبل.. واعملي دائبةً كلما تستطيعين في صبر وثبات ودعي المستقبل لله»[29].

«تواضعي... ابتعدي عن الغرور»[30].

لحمزة خمس بنات هن: شيرين، ليلى، سهام، زلفى، ونجلاء. وهو في جميع توجيهاته يدل على الطريق فقط ويترك لابنته أن تقرر وتختار الأسلوب الذي تراه.

حياته الوظيفية:

سأشير إلى الوظائف التي باشرها حمزة شحاتة أثناء عمله بالمملكة.. أما حياته العملية فإني أعتبره بدأ العمل متعلماً منذ نعومة أظفاره حتى تحول عالماً ومفكراً وباحثاً طيلة حياته حتى لقي ربه عز وجل.

يتحدث صديقه الأستاذ عزيز ضياء «عن مسيرة ثقافية عشناها مع الفقيد.. مع ضعف الموارد وانعدام أسباب الدعة والرخاء.. (إلا أننا كنا) نسهر عاكفين على القراءة والبحث والمتابعة... مع عدم التخلف عن العمل في الوظائف التي نشغلها»[31]. وهذا يعني أنه عمل في عدد من الوظائف الحكومية بمكة وحدها أو بمكة وجدة.

ذكرت لأستاذي الشيخ سعد بن عبدالله المليص أني بصدد الكتابة عن

حمزة شحاتة فشجعني وقال: «لقد كان رجلاً فاضلاً، فقد رأيته عدة مرات عندما زارنا ونحن طلاب بالمدرسة الرحمانية بمكة وذلك في منتصف الستينات من القرن الهجري الماضي». وكان المليص بالسنة الثانية الابتدائية ومدير المدرسة في ذلك الوقت الأستاذ مصطفى يغمور وخلفه الأستاذ عبدالله الساسي. يقول المليص إن الشيخ محمد بن مانع كان يزورهم يوم الثلاثاء من كل أسبوع ويدخل الفصول ويتفقد الطلاب ومستوياتهم الدراسية ثم يلقي فيهم كلمة توجيهية، ولما عين الشيخ بن مانع مديراً للمعارف خلفه في مهمة زيارة المدرسة الأستاذ حمزة شحاتة الذي كان يحث الطلاب على التمسك بالدين وطاعة الوالدين وقال المليص: «حفظت عنه أكثر من قطعة أدبية مثل:

إنني طفل صغير		لأبي حبي وأمي
فأبي يعنى بعيشي		وتزيل الأم همي

وتحفيزاً على حب الوطن:

إنني أهوى بلادي		وهي روح في فؤادي
وغداً أحمي حماها		ولها كل جهادي
أنا فرع وهي أصل		أنا منها وإليها
كيف لا يعشق طفل		بلدةً يحيى عليها

وتشجيعاً على النظام والترتيب:

إن الذي يرتب		متاعه لا يتعب
وكل شيء عنده		في موضع أعدَّه
متى يعد إليه		يجده في يديه
من غير بحث يجهده		ولا زمان يفقده
حسن نظام العمل		يضمن نيل الأمل[32]

وهذا يجعلنا نعتقد أن مديرية المعارف كانت إحدى المواقع التي عمل بها موظفاً رسمياً أو متعاوناً. وأثناء عمله الوظيفي كان مثابراً على أداء عمله بإخلاص، ويظهر أنه لم يستطع التآلف مع رؤسائه لأسباب يبدو أنها تتعلق بعدم حبه للتملق فاستقال من الوظائف الرسمية:

وكوني لست أول مستقيل تنطّع في وظيفته فخابا
دليل أن للأرزاق عمراً وأن لكل مرتحل مآبا
وأن لطاعة الرؤساء سحراً يبلّغُ من يطيف بها السحابا
وما أخطأت إذ ألزمت نفسي كرامتها، وآثرتُ الصوابا
فإن الحق أجدر باتّباع ولو كانت عواقبه هُبابا(33)

وبعد الاستقالة عانى من قلة الموارد المالية وتزايد الأعباء عليه فاتجه إلى أعمال حرة بسيطة لا تلبي حاجاته فرشحه أحد جيرانه للعمل مع شركة خاصة في منطقة المهد حيث كان يستخرج الذهب؛ وعمل تحت إمرة رجل أجنبي رقّاه إلى وظيفة كاتب مستودعات:

فرقّاني المدير إلى وظيفة كاتب الجرد
وزوّد راتبي عشر ين مريالاً بلا كدٍّ
وكان إذا رآني قا ل لي (قود مورننق أوفرند)
وخصص لي من البسكوت كيلوين بالزبد
فلما ثارت الحرب وجرّ الويل هتلردي
أقالوني، وردّوني وصح الجمع في جُعْدي(34)

وتشير النصوص وما أورده عنه معارفه وأصدقاؤه بأنه تقلب في عدة وظائف حكومية في جهات مختلفة، ولكن يبقى الخبر اليقين رهن مزيد من البحث والاستقصاء.

آثـاره:

كان حمزة شاعراً ومربياً وباحثاً دؤوباً وله منجزات متعددة، ولكنه كان يزهد في الشهرة ولم يسمح بطباعة أعماله. وبعد وفاته قام الأمير عبدالله الفيصل بن عبدالعزيز بجمع ما لديه من قصائد حمزة ووجه بطباعتها في ديوان، وعهد بمراجعتها وإعدادها للنشر إلى الأستاذ محمد علي مغربي وعبدالمجيد شبكشي فخرج ذلك العمل في مجموعة شعرية أطلق عليها عنوان «ديوان حمزة شحاته». وكان لمؤسسة تهامة السبق في نشر محاضرته في كتاب بعنوان الرجولة عماد الخلق الفاضل، ورسائله إلى ابنته في كتاب إلى ابنتي شيرين، وقطوف من سيرته الذاتية وآرائه في الحياة والأدب والاجتماع وغيرها في كتاب بعنوان رفات عقل وقام الأستاذ عبدالحميد مشخص بمراجعة وترتيب هذه القطوف.

وفي عام 1975م نشر له بالقاهرة ديوان ضم (14) أربع عشرة قصيدة فقط بعنوان شجون لا تنتهي وكل هذه القصائد تضمنها ديوانه الذي ألمحنا إليه.

أصدقاؤه:

تدل الصور التي نشرت في كتبه، وما سطره عنه بعض محبيه أن حمزة كان له أصدقاء نزعم أنه اصطفاهم لعلمهم وقدرتهم على التفكير، وجميعهم من الرعيل الأول الذين أسسوا للنهضة الثقافية والأدبية. وفيما يلي أسماء لبعض أصدقائه حسب الترتيب الأبجدي: إبراهيم فلالي، أحمد ملايكه، عبدالحميد مشخص، عبدالله عبدالجبار، عبدالمجيد شبكشي، عبدالوهاب آشي، عزيز ضياء، محمد حسن عواد، محمد سعيد عامودي، محمد قطان، محمد علي مغربي، ومحمد نور جمجوم.

وإذا كان القرين إلى المقارن ينتسب فقد اختار حمزة من يقارن. وهكذا وبحكم الدراسة والاطلاع فقد قامت قرابات ذهنية بين حمزة والأدباء الذين

عاصروه. وأعتقد أن له أصدقاء آخرين خلّصاً وليس بالضرورة أن يكونوا أدباءً، وجيراناً طيبين ويبقى هذا المجال مفتوحاً للدرس الدقيق.

وفاته:

توفي – رحمه الله رحمة الأبرار – بالقاهرة التي اتخذها مهاجراً له في أخريات سني حياته عام 1399هـ/1972م ونقل جثمانه إلى مكة المكرمة التي أحبها، ودفن فيها.

رؤى تربوية

الإنسان:

يتمتع الإنسان بقدرات عقلية تؤهله لدراسة الكون من حوله والاستفادة مما يختزنه الكون من إمكانات مادية يمكن تسخيرها لصالح الإنسانية. نشأ الإنسان بدائياً وتلخصت همومه الأولى في البحث عن الغذاء والمأوى، ثم مرَّ بأطوار ومراحل كبرى شكَّل فيها حياته وعلاقاته. وإذا كان علم الاجتماع يحاول، ومايزال، الوصول إلى نتائج «بنيت على قليل من آثار الإنسان القديم، وعلى كثير من الفروض المرتجلة»[35]. فإن عُقداً كثيرة تبقى أمامه وخاصةً ما يتعلق بتحديد مراحل تطور الإنسان في كل طور من أطوار حياته.

ويرى حمزة أن الإنسان ومن خلال رحلة تاريخية طويلة تمكَّن خلالها من وضع قوانين تنظم حياته قام فيها بمجهود كبير ومضن في تهذيب النفوس، وتحديد ميولها، وكبح نزعاتها[36]. وخلال هذه الرِّحلة تعددت مطالب الحياة واستطاع الإنسان أن يبني لنفسه مؤسسات تساعده على تطوير نفسه وتسخير الإمكانات من حوله لتنمية هذا التطور وصيانته. فنشأت الحاجة إلى التعليم وأصبح لدينا بحكم النتيجة إنساناً متعلماً وآخر جاهلاً. ومن بين المتعلمين أذكياء منهم من وجه ذكاءه للخير ومنهم من اتجه

نحو الشر. وأصبح لدى الإنسان مخزوناً من المفاهيم التي أدت إلى تصنيف العلوم المختلفة وتقدمها. ومع ذلك «فإن خصائص النفس والفكر لم تتغير»[37]. فالحب والكره، والذكاء والغباء، والخيال وخصائص غيرها بقيت كما هي قبل «ألف سنة» مثلاً ولكن «الاكتشافات وتقدم وسائل التعليم، وتطور نفوذ الثروة والسلاح والتقدم الآلي، وسعت مجالات الذكاء وضاعفتها»[38] وهذا ينطبق على بقية خصائص النفس الإنسانية.

حاول الإنسان خلال مسيرة تطور حياته وأساليبها أن يهذب نفسه، ويرسم حدود علاقته مع الآخرين. فتكوّنت الأسر والجماعات ونشأت الأوطان وبقيت معه غريزة الأنانية. إلا أنه هذبها لكي تصبح عند الناس الأسوياء تمتزج بالغيرية وهو الشعور بالآخر واحترام حقوقه وحدود حاجاته وحرياته. وتكون الأنانية في هذا السياق مقبولةً ومحمودة عندما تنحصر في حب الوطن والانحياز إلى الأهداف النبيلة للجماعة. ولذلك فإن المجتمعات لا تتشابه «ضعفاً وقوة وهم لا يتساوون إدراكاً وكفاءة»[39] في النهوض بأعباء الغيرية.

الطفل:

يمثل الطفل لدى حمزة مظهراً من مظاهر حالة البقاء للإنسان، والطفولة عنده تعني استمرار الحياة. فالأم عندما تحمل جنيناً فهي تعيش مرحلة تاريخية لتضع قدميها لأول مرة في تاريخها كإمرأة[40] وهذا ينطبق على الأب في نفس الوقت فهو يشارك مع زوجته في عملية ضمان البقاء واستمرار الحياة. إن هذا الهدف الذي تسعى إليه الإنسانية يحتم ضرورة أن الأسرة لابد وأن تعيش في هدوء لكي ينمو الجنين نمواً متوازناً حتى يأتي إلى الدنيا سوياً.

إن صرخة الطفل الأولى عندما يولد تبشر بفجر جديد في حياة الجماعة، وهو مولودها كلها «في أول استهلاله»[41]. وكل مولود يولد على

الفطرة، والفطرة فيها خير وفيها شر ولكن مسؤولية الأبوين واضحة حول واجبهما في تربية الطفل على معرفة الفضائل (الخير) وممارستها، ومعرفة الرذائل (الشر) واجتنابها.

يحيا الطفل مع الكبار ولكن له عالمه الخاص الذي يتشكل بتأثير البيئة حوله وبدافعية حاجاته، ورغبات المجتمع المحيط به. طفل المدينة أوسع أفقاً من طفل القرية، فالأول تحكمه حاجات متعددة وعالمه واسع بقدر سعة المدينة وحاجاته متعددة ومعقدة بقدر تعدد وسائل وأساليب الحياة فيها، بينما طفل القرية حاجاته محدودة وعالمه لا يتعدى حدود قريته؛ إلا أن الأطفال جميعاً يتميزون بالقدرة على التعلُّم والانطلاق نحو ساحات أرحب في دنيا المعارف والعلوم. وهذا يعطيه الحق في أن يعيش بعيداً من الخوف[42].

إن مسؤوليات الأسرة والمدرسة نحو الطفل كثيرة ومتعددة وفي أساسها تربيته على الحياء فهو جماع الأخلاق الفاضلة، وتشجيعه على التعلم والعمل بما يعلم وأن يكون طلب المعرفة لدى الطفل أساس الحياة. إن حب المعرفة غريزة لدى الإنسان تولد مع الطفل ويحيا بها، فالمربون مسؤولون عن توجيهه نحو المعرفة ومصادرها في رقة وهدوء. يجب إرشاد الطفل ليس فقط لاكتساب المعرفة، ولكن لكي يفهمها ويحلِّل مراميها ويفك ألغازها وينطلق بها نحو رحاب علمية أوسع فيصبح بهذا مشاركاً في صياغة المعرفة وتسخيرها لخير الإنسان. «في الدنيا أطفال يولدون وفي أعصابهم حركة العاصفة.. قد يكون الواحد منهم زعيماً أو قائداً يرجُّ عصره ويقيم الحياة ويقعدها كما يقيم أمة ويقعدها..»[43].

يولد الطفل أنانياً وفي الأنانية فضل عندما تكون غاياتها حفظ الحياة، والعمل في صالح الجماعة التي يعيش فيها الإنسان.. ولكن يجب تهذيب هذه الغريزة بتربية الطفل بحيث يعرف الآخر الذي يعيش معه، ويعرف حقوقه فلا يحترمها فحسب بل ولا «يرضى أن ينال حقه، حتى ينال كل حقه. وحتى يكون الحق مبدأً عاماً لحياة الجماعة»[44].

يجب أن ننظر إلى الطفل على أنه مُكتمل الصفات التي تجعل منه رجلاً بين أهله لأنه في داخله «لا يشعر أنه صغير، أو ضعيف، أو مقيد الحرية أو مهضوم»[45]. والسنوات الأولى من حياة الطفل هي «التي تكون مركز القيادة الوجدانية والجسدية والفكرية فيه»[46]. إننا «نخطئ عندما نظن أن الأطفال في سني حياتهم الأولى لا يعرفون، ولا يدركون»[47]. فالطفل في المجتمعات المتحضرة «يعتبر رجلاً صغيراً بين أهله، يعامل معاملة الرجل، ويعطى مميزاته، ومطالبه، وهو عضو في الأسرة، له محله الخاص، وعلى المائدة موضعه الخاص، وحريته التامة، لا يكتم عنه شيء، ولا يلزم بإتباع أساليب وآداب لا يتبعها الكبار أنفسهم.. ولا يقسر على إتباع ما يعرف أن السير عليه في مستقبله غير ممكن»[48].

أهداف تربوية:

طبيعة الأهداف أنها بعيدة المدى، ولا تتحقق إلا خلال فترة زمنية تطول أو تقصر حسب الإخلاص لها والعمل في ضوئها؛ ولكنها تبقى دليلاً على العمل في المستقبل؛ وهي تأخذ طابع الإستراتيجية إذ يندرج تحت كل هدف عدد من الخطط والبرامج العملية التي تسير نحو تحقيق الهدف.

وإذا تأملنا فكر حمزة في هذا المجال نرى أنه يتخيل وطناً أبناؤه متعلمون، ويتمتعون بوعي يدفعهم للمشاركة في بناء وطنهم إلى جانب المساهمة في تنمية المعارف والمهارات الإنسانية. وهو في هذا الصدد ينطلق في رؤاه من عقيدة الإسلام وتاريخ المسلمين من أجل إقامة وطن تكون فيه الثوابت نبراساً ينير الطريق الذي يتواءم مع الحاضر، ويستشرف المستقبل.

إنه يرى أن الكمال «نشدة الحياة.. ووهمها الذي تنساق أبداً في طلابه»[49]. وأن الحياة تسير أبداً إلى الأمام ، وأن كل شيء في مجال العلم والتربية والفكر والمكتشفات العلمية يتغير. ولذلك فإن رسالة التربية تكمن في

توجيه هذا التغير نحو الارتقاء بأساليب الحياة وصولاً بالإنسان إلى تحقيق العدل والمساواة والعيش الرفيه. وفي هذا الإطار حدد أهدافه التربوية التي نعرض لها فيما يلي:

المعرفة:

تأتي المعرفة في مقدمة الأهداف التربوية لأنها أساس الإيمان[50]. والمعرفة الحقيقة لابد أن تنمي الذكاء وتهذب العقل. ولابد من تلازم العقل والذكاء، فالذكي العاقل العالم خير من الذكي العالم . الأول يردُّه العقل عن تسخير العلم للشر؛ والثاني قد ينجرف إلى الشر. العالم الذي صنع القنبلة الذرية لم يكن لديه ضابط عقلي ولا أخلاقي يردُّه عن تطوير وسائل القتل والتدمير. بينما العالم الذي اكتشف (البنسلين) شعر بحاجة الناس فطوَّر أبحاثه لصحة الإنسان. وقد أثبتت الوقائع التاريخية أن «تقدم الذكاء، والعقل والعلم.. هزم القوانين المسلحة وهزأ بها، لأنه أقوى منها»[51]. والمعرفة ضرورية للإيمان، وقد قال الله سبحانه وتعالى: ﴿فاعلم أنه لا إله إلا الله، واستغفر لذنبك﴾ والعمل بما نعرف يأتي بعد مرحلة المعرفة والإيمان ويتمثل ذلك في رسولنا ﷺ: ﴿قل آمنت بالله ثم استقم﴾.

وإذا كانت المعرفة في ذاتها هدفاً فإنها يجب أن تنمي في الطالب حبَّ الجري وراء مستجداتها، وأن تنمي في المتعلم (العارف) حبَّ تسهيل سبل المعرفة لغيره من الناس. إن المعرفة لا تنمو بالجمود أو الشعور بتمام العلم، ولكنها تزيد وتتوسع بالدرس المستمر، والاطلاع الدائم، والنشاط المتجدد في سبيل كشف مساتيرها وفتح مغاليقها. والعارف الباحث لا يكف عن السؤال بغية الوصول إلى جواب شاف عن حقائق الكون وأسرار الحياة. إن تداعي الأسئلة في أذهان الطلاب هو خير وسيلة من وسائل اللهث وراء المعرفة. ولذلك فإن التربية لابد وأن تشجع الطلاب على الافتراض، والخيال وصولاً إلى الحقيقة العلمية.

التفكير:

إن التحصيل العلمي لا يكفي لإعداد جيل متعلّم يقوم بواجباته الاجتماعية والوطنية، ويساهم في تقدم العلوم والمعارف. إن المساهمة في تقدم العلوم والمعارف وصياغتها بما ينفع الإنسان لا يمكن أن تتحقق إلا في بيئة علمية تسمح بحرية التفكير. ويقول حمزة: «ألفت أن أطلق لفكري عنانه فهذا عندي أخلق بأن يجعلني أكثر شعوراً بحياتي، وفهماً لها»[52]. ولذلك فلابد من تدريب الطلاب والباحثين والدارسين على التفكير وعدم وضع القيود التي تحد من حركتهم الحرة نحو المعرفة والوصول إلى حقائق الحياة.

الحركة والتجديد:

تمثل المجازفة مرتكزاً رئيساً لدى العلماء والباحثين فلولاها لما تمت الاكتشافات العلمية والجغرافية التي سارت بحياة الإنسان إلى الأمام، واستطاع بها أن يعيش عيشاً وفيهاً، بل إن المجازفة «قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر»[53]. ولذلك فإن استشراف المستقبل يعدّ أساساً في أساليب التربية التي تؤسس لاستمرار التطور في العلوم النظرية والتطبيقية على السواء. ولذلك فإن الافتراض والسؤال لا تقل في أهميتها عن التحليل والاستنتاج.

يرى حمزة إن اتساع الفكر وشيوعه بين الناس قد حرر الشعوب من عزلتها[54]، وأراه متفائلاً في هذا المجال. صحيح أن الفكر قد قارب بين الشعوب وخفف من العزلة القائمة بين ثقافاتها إلا أنه لم يصلّ بعد إلى درجة التحرر أو التحرير من العزلة. فها نحن بعد ثمانية وستين عاماً من إعلانه هذا الرأي مانزال نعاني في هذا العالم من التنكر للآخر وطمس ثقافته. وهذه حقيقة تتجلى في رؤية الأستاذ الأمريكي الجامعي الشهير صامويل هنتنجتن الذي يدرس في جامعة هارفارد. وبالرغم من أن هذا الأستاذ طاف عدداً من أقطار الدنيا ويدرس لديه طلاب من شعوب وثقافات مختلفة وأكاد

أجزم بأن منهم طلاباً عرباً ومسلمين؛ فهو يرى أن ثقافة الغرب هي الأمثل والأسمى، وأن العداء متأصل بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية. أكثر من ذلك فهو يرى أن صراعاً بين الحضارتين قادم لا محالة. وليس هذا فحسب بل هو يسمي بلاد المسلمين من إندونيسيا في آسيا وحتى المغرب في أفريقيا بالهلال الدموي. إننا بالرغم من التسليم بحقيقة تضارب المصالح المادية والسياسية بين الشعوب والثقافات إلا أننا نرى أن دعوة هنتنجتن تأتي نتيجة للتربية المنزلية والمدرسية والاجتماعية التي تلقاها. وهذا ما يجعلنا نقول إن التحرر أو التحرير لم يتحقق.

مسيرة العلوم والتقنية وما وصل إليه الإنسان من تقدم في وسائل الاتصال والمواصلات تفرض على عالمنا العربي والإسلامي وإن شئت فعلى عالمنا النامي ضرورة تعلُّم أسرار العلوم ومفاتيح التقنية، وكيفية المساهمة في تطويرها وتحديثها حتى لا نظل مستهلكين لمعطيات العلم والتقنية في الغرب. والتربية مسؤولة عن إشباع ما نراه ورآه حمزة قرابات بين الشعوب بالعلم والسعي وراء اكتشاف ساحات جديدة في دنيا العلوم والتقنية.

ينبغي على علماء التربية والمؤسسات التربوية لدينا أن تركز على التجديد في العلوم والحركة نحو التقنية؛ وهذا لا يتحقق إلا بالتجديد والابتكار في وسائل التعليم سواءً في طرق التدريس أو في برامج إعداد المعلم الناجح الذي يسهل الوصول إلى أسرار المعرفة وآفاقها أمام طلابه. ينبغي ألا يكون النجاح في الاختبار، أو الحصول على الشهادات العليا هو الهدف. إنها وسائل تعين على تحقيق إرادة الحياة. والعلم لا يتجدد إلا في الإنسان الذي يتمتع بقدرات على توسيع معارفه واستكناه المستقبل بكل تحدياته وآماله. وإذا كان أسلافنا قالوا إن من قال أنا عالم فقد جهل، فإنني أنظر إلى هذه المقولة من عدة زوايا، منها أنهم يدعون إلى الاعتراف بالآخر الذي يملك المعرفة وضرورة تعاملنا معه من أجل مستقبل الإنسانية، برامجنا التربوية والتعليمية لابد أن تحمل في طياتها وسائل تعويد أجيالنا على أن السعادة عنصر أساسي في تكوين الإنسان، وأن هذه السعادة لا تتحقق إلا بشروط منها

احترام الآخرين، وتثمين الفكر مهما كان مصدره. إن التعامل السليم مع الآخر خارج مجتمعنا لا يكون إلا إذا عرفنا أنفسنا وتعاملنا مع بعضنا بعضاً بالتقدير والودّ والتواضع.

إن السعادة تشجع على استمرار الحياة أي استمرار المساهمة في المعرفة التي تعود على الإنسانية بالخير . الخليفة الراشد عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – عندما أمن ونام في ظل شجرة إنما كان سعيداً من داخله بما حققه لأمته وبما يضمره للإنسانية من خير وسعادة.

«إن سعادتك معك.. في داخلك»[55]. إنها تتكون بالتزام المسؤولية واعتبارها أمانة، فالمفكر المؤمن «لا يسعه إلا أن يؤدي الأمانة»[56].

الأخلاق والفضائل:

تتلخص رسالة المدرسة والمعهد والجامعة ومركز الأبحاث في تهذيب النفوس بالفكر الصافي الذي يشعر معه المرء بنفسه وبالآخر مهما كانت عقيدته. فغاية الأخلاق هي «تهذيب النفوس، وتحديد ميولها، وكبح نزعاتها»[57]. والفضائل يعرفها الناس ويحترمون أصحابها، كما يعرفون الرذائل ويحتقرون أهلها. ولكن الأخلاق لا تتحقق إلا بمزاولة العمل الفاضل عن إيمان بمعناه وجدواه[58]. والفضائل لا تسوّد أفراداً أو مجتمعاً إلا إذا عرف معناها، وآمن بها، وعمل بها عن إرادة حرّة واختيار حر[59]. والذي يزاول الفضيلة عن معرفة وإيمان بها خير من ذلك الذي يمارسها إيماناً بها دون معرفة. وهكذا تصبح المعرفة هي الطريق الصحيح إلى الإيمان بالفضيلة ومزاولتها. والصراع بين الفضيلة والرذيلة قائم منذ أن نشأ الإنسان على الأرض، والنفس الإنسانية هي الميدان الأرحب لهذا الصراع إلى جانب بعض مجالات الحياة الظاهرة في بعض الأحيان. ولكن الانتصار دائماً للفضيلة لأنها تملك الحق. والعجيب أن الرذيلة لا تنتصر مؤقتاً إلا إذا ارتدت جلباب الفضيلة.

«إن الفضائل التي تستحق هذه التسمية هي التي نزل بها القرآن ودعا إليها. تلك فضائل، لا يكون للمتصف بها، والمؤمن بقوانينها، نظر إلى مصلحة أو سمعة.. وإن كان شيء من ذلك بالمثوبة عند الله والزلفى إليه».

«فالكرم فيها إحسان إلى مستحقه، ينزل منزلة الحق المفروض له، وخروج على سلطان المادة وحدودها في سبيل الله».

«والأمانة مبدأ يعامل الأمين به الناس، كأنه يعامل الله».

«والصدق ميزان دقيق، لا يستقر فيه الغش والتدليس، ولا يستقر فيه الحقد والرياء».

«والتواضع إنكار للذات وقوتها، في سبيل إيمانها بقوة الله».

«والعفة سمو بالنفس لا (تشوبه) خالجة من خوالج الشيطان والهوى».

«وهكذا حتى تكون الفضيلة حياء من الله. تتجنب به مواطن حرماته فلا تأتيها؛ ولو أتاها الناس جميعاً»[60].

الحياة قوة وقوتها في الحياء. فليكن هذا «شعار الضمائر في هذه الأمة، وشعار حياتنا، وشعار الفضائل فيها». وقد روي عن نبينا محمد ﷺ ما معناه: الحياء والإيمان مقرونان فإذا سلب أحدهما تبعه الآخر. وقال: إنما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى، إذا لم تستح فاصنع ما شئت[61].

وقد حاولنا في الجدول الآتي وضع إشارات ودلائل إلى الصفات الفاضلة التي ينبغي للتربية غرسها في النفوس، وما يقابلها من الصفات السيئة التي يجب على التربية محاربتها في نفوس الناشئة:

الرجل الفاضل	الرجل الرذيل
صادق	كاذب
أمين	خائن
عفيف	متبذِّل
عادل	ظالم
عطوف	قاسي
محب لغيره	أناني
شجاع	جبان
عفيف	طماع
حريته مقيدة بالآخرين	حرية مطلقة
كريم	بخيل
قوي	ضعيف
وجداني	غريزي
يستحي	لا يستحي

الرجولة:

تؤدي الغايات العليا النبيلة في الحياة إلى تحقيق الذات السوية ويظهر ذلك في انتصار الحق على الباطل، وسيادة الفضيلة على الرذيلة[62] انطلاقاً من معرفة وفهم عميق لمضامين هذه الغايات وإيمان بقيمتها وشرف العمل على تحويلها من معرفة وإيمان إلى ممارسة حية في الحياة. إن هذه (الحالة) حالة انتصار الحياة وسيادة الحياة، غذاؤها الفضيلة وأساسها الحياء وحتى تتحقق الرجولة[63]. والرجولة في هذا السياق ليست حكراً على الرجال، وهي أيضاً لا تعني الفارق بين جنسين ولكنها (حالة) من الارتقاء بصفات

الخير والحق والفضل والجمال من مفهومها الغريزي وصفتها الترابية إلى مرتبة السمو ووضعها في ميزانها الأدبي. إن هذه الصفات الرائعة هي أثر للتمسك بالفضائل ومزاولتها عن علم وإيمان. ويمكن أن يتصف بهذه السجايا رجال ونساء على السواء بقدر ما يتمتع به كل منهم من قوة النفس والقدرة على كبح جماحها، وتوجيه مسيرتها نحو السمو والنبل. فالرجولة إذاً هي حالة يشترك فيها الرجال والنساء ومطلوبة منهم جميعاً بقدر ما توفره التربية لكل منهم من عناصر الخير والحق والقوة والفضل والجمال.

الرجولة لا علاقة لها بمظاهر القوة الجسدية وإن كانت في الأصل نشأت كذلك. ومجتمع الرجولة لا يتوازى بل لا يتساوى مع ما أنتجته (اسبارتا) في تاريخ اليونان القديم.. ولكنها فطرة الإنسان على الخير ومظاهر الفطرة يغلب عليها العقل. إنها ليست تجسيداً للتمايز الطبقي، ولكنها مجموعة الفضائل التي تحقق المساواة وتشجع على الاختيار وحرية الإرادة. إنها قوة تهزم الضعف، وتقود إلى الأمام ولا تسمح بالرجوع إلى الوراء. إنها قوة متعدية من الشخص القوي إلى الغير تعمل لهم الخير، وتحميهم من غوائل الطبيعة، وتصون المجتمع من الأعداء، وتحنو على الضعيف، وترحم الصغير وتوقر الكبير. تكمن قوة الرجولة في الشعور بالأمان والطمأنينة وعدم الاستسلام للضعف. إنها وقود للنجاح في الحياة.

الرجولة هدف تربوي تقوم به الأسرة، وتمارسه المؤسسة التربوية والتعليمية. إنها التدريب على اكتشاف المجهول وعدم الخوف منه؛ وهي «القدرة التي تدع في كل شيء سرّه وسرُّ الظروف التي تحدد سيره»[64]. إنها في ميزان التربية حالة من التواضع التي تشجع على التعاون مع الآخرين في غير غرور. إنها حركة عاصفة من العلم والذكاء والفهم والتحليل والصبر التي تساعد الإنسان على أن يتحلى بالفضائل التي يغذيها الحياء والتصميم على مواجهة التحديات من أجل تحقيق الغايات العليا في الحياة.

النتائج:

يمكن الخروج من قراءة الأعمال التي ركزنا عليها في هذا البحث بمعانٍ سامية في مجال التربية التي تهدف إلى إعداد جيل يتزود بالمعرفة، ويؤمن بالمثل العليا، وينبذ سفاسف الأمور من خلال ممارسة حيّة تتجدد فيها الفضائل كل يوم. جيل يتملكه الحياء عندما يخطئ فيعود إلى الصواب. جيل يتصف بصفات الرجولة وهي الصفات الرائعة في (الإنسان) الرائع سواءً كان رجلاً أو امرأة.

إن حمزة يدعو إلى (أ) التمتع بجمال خلق الله في الإنسان والحيوان والجماد، و(ب) التلذُّذ بالمشقات والصعاب في سبيل خدمة الغير، و(ج) تحقيق الأهداف النبيلة للمجموع سواءً كان ذلك على مستوى الوطن أو على ساحات الدنيا باتساعها.

بدأ حمزة التفكير قبل خمس وسبعين سنة وعلى مسيرة حياة فكرية امتدت أكثر من أربعين سنة إلى أن لقي ربه. إن أفكاره ماتزال تكتسب الحيوية الدافقة التي تخاطب مشكلاتنا التي نعيشها اليوم في مجال التربية والسياسة والاجتماع.

التوصيات:

برزت لدي مجموعة من التوصيات أجملها فيما يلي:

(1) أوصي نفسي بمتابعة قراءة وتحليل ما كتبه.

(2) أوصي بناته بما يلي:

أ - الإفصاح عن تاريخ كل رسالة وجهها إليهم أبوهم لما في ذلك من دلالات متعددة.

ب - الكتابة عن الوظائف الحكومية التي زاولها.

(3) أوصي جامعة أم القرى وجامعة الملك عبدالعزيز بإدراج كتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل، وكتاب رفات عقل، ضمن المناهج المقررة على طلاب علم التربية، وإعطاء حمزة شحاتة حقه باعتباره رائداً تربوياً.

(4) أوصي الباحثين التربويين بدراسة فحوى رسائل حمزة إلى ابنته شيرين، وذلك لما تحتويه من أفكار اجتماعية وتوجيهات سامية تصلح للإنسان حيث كان.

(5) أوصي الباحثين في ميدان علم الاجتماع بدراسة الأفكار الاجتماعية لهذا الرائد من خلال كتبه وديوانه.

(6) أوصي وزارة التربية والتعليم ووزارة التعليم العالي بما يلي:

أ - انتهاج سياسة اللامركزية وتفويض صلاحيات واسعة لإدارات التعليم والجامعات والكليات.

ب - موالاة إعادة النظر في محتويات المناهج الدراسية وتطويعها لدفع الطلاب والطالبات نحو التحليل والمقارنة وتشجيع أعمال الكشف وكذلك الاختراع.

جـ - تكثيف الدورات التدريبية لأعضاء هيئة التدريس والمعلمين المختلفة داخل المملكة وخارجها.

د - تشجيع الحضور والمشاركة في المؤتمرات والندوات الدولية.

هـ - تعويد الطلاب والطالبات على احترام أنفسهم وزملائهم وأساتذتهم وأفراد مجتمعهم وبقية البشر.

و - غرس الفضائل في نفوس الناشئة والشباب عن طريق المعاملة الحسنة والتأكيد على فضيلة الحياء.

ز - تشجيع الطلاب والشباب على التعبير عما في أنفسهم خطابةً وكتابةً وبحثاً.

حـ - التركيز على التخطيط السليم والمتابعة الخلاقة والابتعاد عن الأعمال التنفيذية التي تشغل الأجهزة المركزية.

(7) أوصي نادي جدة الثقافي الأدبي وهو النادي الحفي بالمفكرين أن يطلق اسم حمزة شحاته على أحد مرافق النادي.

والله ولي التوفيق،،،



الهوامش

1) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 12.

2) المصدر السابق، صـ 100.

3) المصدر السابق، صـ 99.

4) رفات عقل، صـ 95.

5) ديوان حمزة شحاتة، صـ 287.

6) إلى ابنتي شيرين، صـ 65.

7) المصدر السابق، صـ 68.

8) المصدر السابق، صـ 69.

9) ديوان حمزة شحاتة، صـ 202.

10) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 101.

11) المصدر السابق، صـ 102.

12) ديوان حمزة شحاتة، صـ 109، 191، 192.

13) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 21.

14) المصدر السابق، صـ 26.

15) إلى ابنتي شيرين، صـ 123.

16) المصدر السابق، صـ 171.

17) المصدر السابق، صـ 15-16.

18) محمد علي مغربي، أعلام الحجاز، الجزء الثاني، صـ 128-167، ترجمة مختصرة على غلاف ديوان حمزة.

19) عزيز ضياء، في مقدمته لكتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 19.

20) عزيز ضياء، نفس المصدر، صـ 20.

21) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 22.

22) رفات عقل، صـ 45.

23) المصدر السابق، صـ 53.

24) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 24.

25) إلى ابنتي شيرين، صـ 68.

26) المصدر السابق، صـ 69.

27) المصدر السابق، صـ 81.

28) المصدر السابق، صـ 98.

29) المصدر السابق، صـ 127.

30) المصدر السابق، صـ 129.

31) عزيز ضياء، مقدمة الرجولة عماد الخلف الفاضل، صـ 19.

32) مقابلة شخصية مع الشيخ سعد بن عبدالله الملهص.

33) ديوان حمزة شحاتة، صـ 318.

34) المصدر السابق، صـ 320.

35) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 33.

36) المصدر السابق، صـ 29.

37) المصدر السابق، صـ 30.

38) المصدر السابق، صـ 36.

39) المصدر السابق، صـ 49.

40) إلى ابنتي شيرين، صـ 91.

41) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 49.

42) إلى ابنتي شيرين، صـ 149.

43) المصدر السابق، صـ 173.

44) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 118.

45) المصدر السابق، صـ 106.

46) المصدر السابق، صـ 109.

47) المصدر السابق، صـ 107.

48) المصدر السابق، صـ 106.

49) المصدر السابق، صـ 21.

50) المصدر السابق، صـ 100.

51) المصدر السابق، صـ 94.

52) المصدر السابق، صـ 22.

53) المصدر السابق، صـ 24.

54) المصدر السابق، صـ 32.

55) إلى ابنتي شيرين، صـ 74.

56) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 24.

57) المصدر السابق، صـ 29.

58) المصدر السابق، صـ 33.

59) المصدر السابق، صـ 35.

60) المصدر السابق، صـ 79.

61) المصدر السابق، صـ 105.

62) إلى ابنتي شيرين، صـ 67.

63) الرجولة عماد الخلق الفاضل، صـ 33.

64) إلى ابنتي شيرين، صـ 121.

ثبت المراجع

1) حمزة شحاتة، *الرجولة عماد الخلق الفاضل*، تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1401هـ – 1981م.

2) حمزة شحاتة، *إلى ابنتي شيرين*، تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1400هـ – 1980م.

3) حمزة شحاتة، *رفات عقل*، تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1400هـ – 1980م.

4) حمزة شحاتة، *ديوان حمزة شحاتة*، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 1408هـ – 1988م.

5) مقابلة شخصية للباحث مع الشيخ سعد بن عبدالله المليص، رئيس النادي الأدبي بمنطقة الباحة.



❖ ❖ ❖

صاغ فن الرسائل في الأدب العربي الحديث طريقاً مختلفاً غادر فيه قوالب الإنشاء والبدء والختام على النحو الذي تشير إليه «مي» التي كانت ملتقى رسائل مشاهير الأدب العربي الحديث، حين تقول:

«بالأمس كانوا يكتبون طويلاً دون أن يقولوا شيئاً إذ لم يكن معظم الرسائل غير استعارات محفوظة وأسجاع مرصوصة»[1].

ولما كانت الشخصيات المميزة تترك طابعها وبصمتها في الفن الذي تراوده، فإن حمزة شحاته في رسائله كون له طريقاً يستطيع من يصافحه ذلك الطريق أن يعرف صاحب هذه الخطوات ويميزه.

وسنقف على رسائله لابنته شيرين، لكون هذه الرسائل تمثل المتنفس الكتابي الذي يفيء إليه الرجل، بعد أن هجر ألوان الإبداع الأخرى وعزف عنها، وعزف عن النشر، ولما يمثل في هذه الكتابة من شخصية حمزة شحاته بأبعادها المختلفة حين يكاشف ابنته، ويصارحها ويوجهها.

قبل الولوج إلى هذا العالم نزعم أن لكل نص ذهنيته التي تبنى فيه، وأن لكل صاحب نص ذهنية يكون بها نصه، يستمدها من ثقافته، وسياقه الاجتماعي، وموقفه الفكري، فذهنية النص هي مجموعة الترابطات الشعورية الظاهرة والباطنة التي تحرك حركة النص؛ فتظهر في البناء بمختلف أبعاده المضمونية والشكلية. ويتداخل في هذه الحركة الظاهر والمضمر، الوجداني والعقلي، الحاضر والمتروك في النص.

ولي أن أزعم أن حمزة شحاتة من أولئك الرجال الذين يستغرقهم النص، فيكونون له وبه، في تضاعيفه ينداح، وبفكره يؤمن، فحياته من النص،

ونصه من صفحات حياته .. وقد حرر شحاتة هذه العلاقة يوم أن كتب نصه بمحاضرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» كان ذلك عام 1359هـ، وقد أتم إذ ذاك الثلاثين من عمره كما ذكر ذلك الأستاذ عزيز ضياء في كلامه الذي اختير ليكون تقدمة لنشر هذه المحاضرة في كتاب من إصدارات تهامة[2].. كتب ذلك يوم أن جعل الحياء قوام الفضيلة، والرجولة عمادها الناهض برسالتها[3]، وحين قرر أن الحياء هو الذي يبني الحياة الفاضلة لأنه قانون ديننا وقانون إنسانيتنا وأنه موجود في الدماء، ويتحرك في الستر ليواجه الرياء، والنفاق، والجبروت[4] وحين فرق بين الفضيلة والرجولة، وأن الفضائل يتزحزح بها الفاضل قليلاً أو كثيراً فلا تشيل كفته الراجحة في العرف وموازينه بهذا الانحراف، أما الرجل فلا يستطيع الانحراف بهذا القانون القائم في دمه ناراً، قبل أن يقوم في نفسه مبدأ وإيماناً[5]. أو كما يقول «فلو لم تكن الرجولة قانوناً في الدم وفطرة، لما عدت طفولة لا تعبأ بنفسها في سبيل استجابتها لمطالب قوتها القاهرة»[6].

بهذه المحاضرة كتب حمزة شحاتة النص المختلف، فإذا كانت المحاضرات تذكير من لا يذكر، وتعريف من لا يعرف بما يجهل من معلومات، وتقديم الموعظة والإقناع، فقد كانت هذه المحاضرة من غير هذا الباب، فهي محاورة فلسفية تعتمد التحليل والتجريد، لم تكن لتقرير ما هو معروف ومألوف ، وكان المحاضر يعي هذا الأمر، ويعي درجة اختلافه ، ومزالق المغامرة فيه، لا يريد أن يكون واعظاً، أراد التجريد والتعرية كباحث يحلل ويؤسس، ويقوم، ولم يخش الإقلاق والبعثرة، لأن ذلك شأن الجديد الذي لابد أن يؤدي أمانته ليكشف مساتير الوجود والفكر، ولابد فيه من المجازفة[7]. وجاء هذا النص خلافاً لما ألفت الأذهان من أنماط قوية من أساليب القول المجود، كونت ذوقاً ارستقراطياً لا يرضيه من الجمال إلا أن يكون فتنة تهز المشاعر، ولا من القول إلا أن يجئ عبقرية (مع أن نص هذه المحاضرة عبقري)، وعد ذلك لوناً من ألوان الإدمان الأدبي، بل هو شر ألوانه[8].



هذه الرسائل التي كتبها حمزة في أواخر حياته، كانت مكتوبة منذ يفاعه، فحمزة يستجيب لنصه الذي كتبه وقدمه للناس، ليكون هو فيه إلى آخر لحظات حياته، فلنكاشف رسائله، ولنتأمل ذهنية النص التي تحركها وتتحرك بها، نجد الرسائل تبدأ بتحديد المخاطب، الذي ينوعه، ويختار له كلمات مصبوغة بطابع الشعور وهديه الذي يحرك لحظة الكتابة، تغلب فيه صفة على أخريات، لكنه أحياناً يكسر النسق الذي ألفه بصفة أو كنية أو تجريد.. على النحو الذي نراه في الجدول التالي لهذه التنويعات حسب نشرها في كتاب "تهامة".

أسلوب النداء للمخاطب: رقم الرسالة

ابنتي الغالية شيرين: 1، 24، 46

ابنتي الحبيبة شيرين: 2-13، 16-23، 25، 37، 42، 47

ابنتي الصديقة شيرين: 14

ابنتي شيرين: 15، 28، 56 (مع أخي غازي)

ابنتي أم هاني: 29، 31 (مع أخي أبا هاني)، 36

ابنتي الحبيبة أم هاني: 32، 33، 40، 43، 44، 48، 53، 54، 55، 58، 59

أخي أبا هاني.. ابنتي أم هاني: 31

ابنتي الصديقة أم فويق: 34

ابنتي الحبيبة أم فويق: 35

العزيزة أم هاني: 38، 51

يا أم فويق: 41

أم فويق وأبوه: 50

يا أم هاني: 52

أخي غازي.. ابنتي شيرين: 56

أخي أبو قو.. غازي: 60

ابنتي الحبيبة شو: 26، 27

تأتي الرسالة الأولى (ويؤكد كونها الأولى مضمونها الذي يشير إلى الفراغ الذي تركته في البيت) بصفة: ابنتي الغالية شيرين، ليرفع هذا الغلاء لها في الصفة حس الفقد الذي يحسه، حتى إذا كان التقبل له، والرضا، جاء الوصف «الحبيبة»، في الرسائل التالية، التي تحمل وصف الحبيبة الذي يقترن بـ «ابنتي» كثيراً جاء ذلك حاملاً الاستدناء والقرب، والاعتداد بالأبوة لهذه البنت، ذلك الوصف الذي يقطعه أحياناً القرب الذي يشعر به فيقول: ابنتي شيرين، أو حين يجد فيها العزاء عن الصديق؛ فيقول: ابنتي الصديقة؛ لتأتي تنويعات أخر، فيها ألوان من المداعبة، ومواكبة اللحظة، مثل: أم هاني، أم قويق، أم قو، ابنتي الحبيبة شو، يا أم هاني، يا أم قويق.. وذلك ما يشعرنا بشعوره بحياة النص، وحياة الكلمات فيه، فالخطاب خطاب حي، تتجسد فيه شيرين وحياتها، وجوها، ولهوها ومداعباتها، وزوجها وطفلها أمامه، يستحضرها، يستحضر شغبها، يبادلها النكتة، ويقذف لها بالسخرية، ويرمي لها بالإيماء؛ ولذلك يبدأ الكتابة مجسداً لحظة استحضاره لها فيناديها: يا أم هاني، يا أم قويق، ولذلك ندخل على الرسائل، وعلى عتباتها، ونجد أن تطابق الحياة والكتابة، تطابق الكاتب والنص أمر ماثل في نص شحاتة، يحركه المبدأ الذي نادى به في تلك المحاضرة حين أوصى بتطابق الكتابة والفعل عبر تطابق ما ننادي به وندعو إليه، وما نمارسه.

كسر النموذج:

تكون الرسائل عادة بين كائنين مختلفين، لكن رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته تكسر ذلك النموذج، فنجد المرْسَل إليه يتحد بالمُرسل، وإن الحديث يتراجع إلى أن يكون مناجاة للذات.. ومن هنا كان قرب المرسل إليه،

الإحساس بوجوده، سماع ضحكته، سماع تعليقه، سماع شغبه، وتحول لغة الرسالة إلى حوار بالعامية على نحو ما نجد في الرسالة «24» حين يصل العامية بالفصحى، حاكياً حدوثه تتردد غنائياً.

«وزمانو جوزك قد وصل.. وتسمعيه وصلة عبط.. تلافيه على طول انضبط .. زي الفرامل وانضغط .. ولسانو من خوفو تربط..»[9].

ولما وجد حمزة ابنته مثله في الاختلاف عن الآخرين، وفي رهافة الحس، على الرغم من إحساسه بالنشوة في ذلك، إلا أنه عبر عن تبرمه بهذا الاختلاف، لأنه حينئذ يئول بالكائنين إلى واحد، لا يجد فيه أحدهما ما يعكسه للآخر، يقول لابنته «أنت نموذج لإنسان رائع وحساس ومرهف.. إنسان مختلف تماما .. ومع ذلك فلا أجدني فرحاً بأنك لم تكوني كالآخرين.. وإن كنت أرجو ألا تتعذبي بهذا الاختلاف»[10] لا تخفى اللغة التباهي بهذا الاختلاف في صفات الروعة والحساسية والرهافة، ثم فيما يقول بعد «إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداؤه هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش..»[11]، لكنه يصرح بأنه لا يفرح بذلك، ليس ضناً على ابنته بالتضحية، ولا إيثاراً لها بالراحة، ولكن خوفاً من أن تبتعد عنه حين تكون مثله مختلفة، فتحمل اختلافه وإحساسه فلن يعكس حينئذ أحدهما للآخر شيئاً، يقول: (أنت تبتعدين عن عالم الآخرين كلما اتسع مجال إحساسك..) ثم يقول «حاولي يا شيرين أن لا تبتعدي كثيراً فمن الصعب أن أجدك حينئذ، وإذا قدر أن نلتقي فلن يعكس أحدنا شيئاً للآخر..»[12]، ولذلك عد الرسائل الحاملة للقاء بينهما، نمطاً من هذا التفكير المختلف، لأنها تحمل هذا الحوار المختلف يقول: «دعي كل شيء الآن – حتى التفكير في رسائلي ورسائلك.. حاولي أن تكوني كالآخرين لا أكثر – اهتماماً بما يجب أن يشغلك كدراستك الجامعية الآن...»[13] يطلب منها أن تدع الرسائل، خوفاً عليها من عدم الراحة والاستقرار التي يثيرها التفكير المختلف، الذي تثيره هذه الرسائل، تحرض عليه، وتقدم نموذجاً له، لأنها من فكر الآخرين الذين يقدمون رؤية تعطي لذة الاكتشاف والمعرفة لتسلب نعمة الاستقرار والراحة[14].

وتأتي الكتابة إلى شيرين لا لتخبرها عن شيء، أو تظهر لها الأشواق فحسب بل تكون الكتابة غاية في ذاتها بسبب من حضور المرسل إليها فيها، بكونه نافذة المُرسل وامتداده في الحياة، بل الهواء الذي يتنفسه، لأن المرسل إليه غدا في كيان ذات المرسل ، به يفصح عن توتراته، وبه ينبي أفكاره، أصبحت شيرين هي وقود الكتابة، هي عالمها، والكتابة والفكر عالم حمزة شحاته لأنه مهووس بما خلف ظواهر الأشياء، بتأويل خطوات الفرد، وخطوات الإنسان، ورحلة الحياة على العموم.. فأصبحت شيرين ببنوتها لأبيها، بقربها منه في أفكاره، وبأمله خلافته فيها، بطفلها، بطموحها، بقوتها تكويناً للإنسان المراد الذي يبحث عنه، الذي يتأمله، الذي يفقه الوجود ، يقول «ها أنا أشعر بالارتياح والطمأنينة لأني أكتب لك مرة أخرى»[15]، ثم يأتي تعليله لذلك جاعلاً ابنته الهواء النقي الذي يتنفسه، وما الهواء النقي إلا الحياة، يقول «إن التنفس بعمق في الهواء النقي يهبنا مزيداً من الراحة والمتعة.. لأنه يخلصنا من الكربون وأذاه.. هذا ما أحسه عندما أكتب إليك.. لأنك يا شو صديق أكثر منك ابنة.. إنك بالنسبة لي الهواء النقي الذي أتنفسه وأتخلص من رواسب الاحتراق الداخلي..»[16]، ولهذا يكون النص فضاء لتأملات شحاته، وللقفز من فكرة إلى فكرة، ولربط الحدث العابر برؤية فكرية تأملية على النحو الذي نراه في البعد التالي من أبعاد نص رسائل حمزة شحاته.

تشكل نص الرسالة من تجربة الفكر:

تمت الإشارة إلى كون الكتابة في الرسالة تتعمق تجربة الكتابة، وتأمل الذات، والعلاقة بين طرفي الرسالة، ومن شأن هذا الأمر أن يفيض في الحديث من المرسل عن ترابطات، ويقوده إلى تماثلات، خاصة وأن المخزون بعيد الغور، والذات المرسلة ذات متأملة، تجد المتعة في التجريد، ورؤية الأشياء والكائنات وهي في حالة حركة وصيرورة إلى فكرة، عصفت بذهن الكاتب أو تعصف به الآن، ومن ثم لم تكن الأفكار واللحظات لتستقر به على

لحظة شعورية واحدة، فتجده مثلاً يظهر الفرح بالمولود القادم لابنته، يوصيها به ما وسعت أم العناية بحملها وطفلها، لكنه لا يلبث أن تلم به حالة قلق وخوف، بل حالة تبرم وإتهام بالغباء لابنته بل لذاته حين لم يتأخر في الإنجاب ليصادف ولتصادف الوقت الجديد الذي يسعد فيه أبناء البشرية بالرفاه، وما يحققه التقدم الحضاري والإنجاز العلمي، يقول: «جادت علينا السماء أمس واليوم بمطر غزير.. تعويضاً لنا عن احتجاب الشمس التي يظهر أنها تحولت إلى ثلاجة نتيجة لتطور التكنولوجيا الحديثة، ترى أين يقف الإنسان في ظل هذا التطور؟!

ليتك تأخرت قليلاً في الإنتاج ليكون حظه من اتساع التقدم أكبر.. لم تستطيعي الانتظار يا شو.. فأنت المسئولة إذاً عن تخلف العالم .. كما كانت جدتك الأولى حواء مسؤولة بأنها باعت الخلود كله بتفاحة لا تساوي قرشين. إنها لعنة غبائي تحيط بك.. ولكن لا.. فما بقيت للعالم حياة التخلف بعض الوقت فسيكون كل شيء على ما يرام.. ستكون الرياح طيبة..»[17].

هنا النظرة الشمولية التي ترى مسار الحياة، وتنتقل من طفل هو مناط لآمال لدى ابنته ولدى المُرسل، إلى هذا الأفق الكوني الشامل الذي يقرأ فيه مسار الإنسان، فيرمي ابنته بالتسرع والغباء الذي يسم به ذاته أيضاً، حيث يتمنى لو تأخر في الإنجاب علّ بناته يصادفن التقدم المنتظر أو الحلم الجميل الذي يلطف مسار الحياة. هنا نجد أن اتجاه النص يمضي في صبغ فكرة الوليد المنتظر بتجربة المفكر في مسار الحياة، ذلك الفكر الذي رأيناه – كما سبقت الإشارة – في محاضرته الشهيرة، ثم في كتاباته الأخرى، ها هو الآن يتجلى مرة أخرى ليضع ما بينه وبين ابنته في دواماتها.

يقلق المرسل على ابنته ، وهذا أمر طبعي، ويطلب لها النجاح، ويتمناه، وهذا طبعي أيضاً، لكن تجربة المفكر ترى في النجاح ضريبة، ترى فيه شقاء وعذابا، فتسير رسالته مع هذه التأملات إلى مداها فيعبر في كلامه عما يخشاه من عمق تفكيرها الذي هو من وسائل نجاحها ودلالته، فنجد في قوله

في بداية الرسالة الثامنة والعشرين هذا المسار حيث يبدأ الرسالة بالقول مبتهجاً «أسلوب رائع هذا الذي طالعتني به رسالتك وملحقها.. واعترف أنك تجاوزت كل حد كان يبلغه خيالي المنطلق عما يحتمل أن تصل إليه قدرتك..»[18] ثم يأتي نص الرسالة الذي يحركه فكر حمزة شحاتة وتأملاته ليقرن الدهشة مع الحيرة فيقول «الذي يدهشني ويحيرني في ذات الوقت أن يتسع مجال إحساسك إلى الحد الذي تدركين به آلام النفوس وعذابها من خلال البسمات»[19]، فما الذي جعل شحاته يقلق من هذا الإدراك الذي يدل على عمق الفكر واتساع الإحساس، وهو من مطالبه في اختلاف الإنسان الذي يحيا عن الإنسان الذي يعيش[20]، الذي يقلقه هنا هو التجربة الفكرية، تجربة المآل في ذاته، خوفه على ابنته، يتمنى لها أمراً يرى أنه النار، هنا تتداخل الأمور، التجريد، تجربة الفكر، الأمنية، الحب، القلق لتشكل ذهنية النص، ويئول التفكير إلى واقع في النص، وتتراءى الأماني مع إشباع الفزع، فيقول «هذا الإحساس أيتها الحبيبة هو النار»[21] التي أخشى عليك منه، وهي الضريبة التي ستفرضها عليك الحياة، رحلة متصلة، هنا نجد في كلمة (رحلة متصلة) الإيحاء والإشارة إلى رحلة الذات في دفع هذه الضريبة، ذلك لأن المُرسل يرى في ابنته صورة منه على النحو الذي تدل عليه كثير من العبارات مثل قوله «ياللي طالعة من أبوكي نسخة»[22].

نعم التجريد الذي صاغه حمزة شحاتة في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، والأسئلة التي أثارها فيها نجد سلطانها واضحاً على نص الرسائل، لأن تلك المحاضرة كما أسلفنا لها أثرها على حياة وشأن حمزة شحاته، فكان لتلك المحاضرة كما يقول الغذامي «سلطان على شحاته استحوذ عليه، وحوله أخيراً إلى وجهة جديدة في حياته في 1363هـ، حيث خرج من الحياة وهو فيها»[23]. نعم لهذه المحاضرة سلطانها وتوجيهها انطلاقاً من عدم الفصل لدى كاتبها بين القول والفعل، وعدم إغفال التجريد، وممارسة رياضة العقول، وهذا التأثير كون ذهنية للنص متحركة ليست محدودة بوقت محدد، كانت نابعة من هذه الذهنية التي استمرت في المحاضرة وبعدها.

تتشكل فقرات رسائله، وحلقاتها في التصاعد من أمر معتاد، أو فكرة خيالية، أو من استنزال الفكرة الخيالية إلى وقائع حياة الأسرتين، فالرسالة رقم 25، تبدأ بقوله: ما رأيك بعد رحلة الوضع في رحلة مثيرة وغير باهظة التكاليف؟ رحلة إلى أحد الكواكب؟!»[24].

لينتقل من ذلك إلى الحديث عن المعرفة، وعن الجهل الذي ينكشف كلما ازدادت المعرفة، ليلقي إليها بالأسئلة التي تتساءل عما نحياه وعن المصير، ليقول: «إنها رياضة شاقة أن يجرنا الكلام إلى هذا النحو»، ثم يمضي الحديث بين جدوى هذا التفكير والقناعة بما نعرف، ليصل إلى تمثل حال ابنته وهي تسمع هذا الكلام فيقول مواسياً لها على الصعوبة التي أقحمها فيها :

«ما عليك! إنه كلام نعبر به عن احتقان فكري أو نفسي. أراهن أنك الآن بحاجة إلى الإغماء هربا من هذه الثرثرة..»[25] ليأتي بعد ذلك القول الجاد، الذي ينبع من طريقة حمزة، من رياضته في التساؤل والبحث عما وراء الصيرورات، ذلك القول الذي يتمنى أحياناً ابنته ألا تتعمق فيه، خوفاً عليها، لكنه لا يستمر على ذلك، إذا زاحمه حال المسخف في العادي والمكرور، هنا يضحي بالراحة، يقول لابنته بعد أن فرضت العلاقة بينه وبين ما يفكر فيه حالها على النص، ليرسله إلى ابنته، ليحسم الأمر قائلاً لها «لا تسألي نفسك لماذا أتحدث إليك بهذه الطريقة.. ألست بحاجة إلى شيء يخلصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم ولا يجربون مرة السير على عقولهم ولو لمجرد الرياضة..»[25].

قراءة الكتابة:

ذكرنا أن التأمل والتجريد والبحث عن معنى لما يحدث من الأحداث، وما يرى من الظواهر أمراً بارزاً في حياة وتأملات حمزة شحاتة، وقد كانت كتابته لرسائله من هذا الباب، فكثيراً ما يمضي في الكتابة، ويستغرقه أمر

من الأمور، ثم يجد نفسه في حالة قراءة ومراجعة لهذا الأمر، وهذا ما جعل رسائله حواراً مع أفكار متداخلة، وأمواجاً من التأملات المتصارعة، ففي الرسالة رقم 27، وهي أطول الرسائل إذ تبلغ عشر صفحات، نجده في البدء يتحدث بأسلوب ساخر عن الرسالة التي ذكرت ابنته أنها لم تصل حيث يقول «تقولين في رسائلك اليوم، أنها لم تصل ، لا تقلقي لابد أنها في رحلة جانبية إلى الزهرة.. أو المشتري.. أو عطارد وستهبط قريباً أو بعيداً عليك أو على سطح أحد جيرانك..»[27]، ثم تقوده هذه السخرية إلى إظهار علاقة بين جاذبية الأرض وقيود الحياة، ليقول: «لا تقلقي عليها .. إن كل ما يخلص من جاذبية الأرض يتحرر من قيود الحياة .. أو حياة القيود»[28]، ليستمر الحديث في كل تخيل عن هذا الخلاص، وأن العودة حينئذ إلى الأرض عقوبة على جريمة «إن أية عقوبة لا تبلغ شدة النفي إلى الأرض»[29]، وعلى الرغم من هذه الانتقالات، وكون كل انتقال منها توالد عن السابق، أي قراءة أخرى، وتأويل له، إلا أن الكتابة لم تقنع بذلك، بل شعرت أنها إزاء هذه النقلات، ثم دونت ذلك الأمر، وتساءلت عن هذه النقلات المريبة، فكان ذلك قراءة لحركة الكتابة، وإعادة تأويل لها، مما يشعرنا بأن الذهن في حالة حركة، وأن النص في حالة اشتغال، فالنص ليس تسجيلاً لأفكار جاهزة قبل الكتابة، وإنما هو في حالة فيض، وفي حالة اشتعال بفعل الكتابة. يقول بعد أن رأى الانتقال من حديث ساخر عن ضياع الرسالة، استدعى ورود الكواكب، ثم انتقل إلى ثقل مسئولية الحياة على الأرض «أرأيت كيف يتوالد الكلام.. وينتقل.. السياق إلى ما يهول ويروع.. ويخنق الأنفاس؟»[30] نعم.. الكلمات هول.. وتداعياتها لدى محرك للنص مثل حمزة شحاته عالم مليء بالرهبة والرعب، لأن الكاتب لا تفارق الكلمة وجوده، لا تفارق حركة العالم حوله، ليرى أن ذلك الانتقال ورعبه هو حالة الحياة، التي يقرؤها في ذاته، وبيته، وكلماته، يقول: «إنها بالضبط حالة الحياة.. وحالة العلاقات.. والحالة في ما لا نزال نحتفظ له باسم (بيتنا).. بالرغم من أنه لم يعد يمثل غير كهف.. أو حرش أو دغل.. في غابة منقطعة عن الحياة..»[31] ليثير بعد ذلك دورة الحياة قائلاً «بنفس

البساطة يتزحلق الإنسان من طور إلى غيره في حياته.. كأنما هو مركب على (بلي).. دولاب.. لولب.. لا يدري كيف تبدأ عملية الانزلاق ولا كيف تتم ولا لماذا؟ تتم على وجه معين ولا تتم على غيره؟»[32] ثم يرى أن هذا الكلام صعب على امرأة حامل رقيقة، يقرأ فيها الإقبال على الحياة، التي تحمل لها وصلاً جديداً، فيرتد ذلك التأمل على كتابته فيقول «ليس أمراً طيباً أن يصدع رأس حامل رقيقة المزاج مثلك.. بهذا الكلام..»[33] ويعلل ذلك الخروج على الأمر الطيب، والتضحية بالولوج إلى الصعب في قوله «ولكن انسياقي وراء نقطة بالذات ربما بررته لك في النهاية.. وربما فشلت في تبريره.. إنها النقطة التي يعبر عنها هذا السؤال..»[34]، ثم تسيطر عليه هذه الدوامة من الأفكار، وهذه الزوبعة التي يثيرها التساؤل، فيقارن بين الحال الطبعي وهو الخروج من هذه التوترات، وحال الشقي بالسؤال الباحث عن المعرفة، فيعيد التساؤل الذي يظهر حياة لحظة النص، واشتعال الكتابة بذهنية القلق، وشقاء المعرفة، يقول: «لماذا نتشبث دائماً بما يربطنا بالحياة مع إدراكنا التام بأن أسباب الارتباط بها يضعنا في قيود.. وتواترات أكثر؟ ويصنع لنا كالحضارة – مزيداً من الشقاء. إنها غريزة التزحلق المستمر أو دوامته الحقيقية بالتأكيد...»[35].

نعم!! أنها ذهنية النص المتقدمة، امرأة حامل، مقبلة على الحياة، يخاطبها أبوها بهذه الأفكار، تقوده كتابته إلى هذا التساؤل الذي يلقيه عليها، لتتقابل الذاتان في السؤال، الذي تقرؤه وتثير الكتابة، فيقود إلى النقيضين، المأساة أو الملهاة، الضحك أو البكاء.[36].

وبعد مناقشة طويلة على هذا النحو من العمق والجدية، وبكاء الذات التي لم تسر على النحو الذي سار عليه الآخرون يقول «لا تتأثري إنها النهاية الطبيعية لإنسان لم يسر على الطريقة التي يسير عليها الآخرون.. بل ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين.. والتراب.. ويخالف معرفته للحقيقة التي فهمها الجهلاء.. والأغبياء.. على الوجه السليم..» ثم يفيض التأمل فيما قال، ويحاول أن يقي ذاته ومتلقيه التشظي، فتأتي السخرية التي يتظاهر بأنه يلوذ

بها، ولا أظن سخرية تتحقق عندما نقول مثلما يقول: إني أسخر.. أو أضحك.. إنه في الحقيقة يشقى، ويتعذب.. ويتألم.. ولكنه فعل النص الذي أراد أن يخفف غلواءه على ابنته، والرحمة التي أراد أن يلجأ إليها، يقول «لا تظني أنني أبكي بهذه الكلمات.. إني أضحك بها وأقهقه ساخراً بنفسي لأني كنت الغبي الذي يتهمه الناس بالفطنة ، والضحك بهذا الأسلوب.. هو العزاء الوحيد الذي بقي لي.. لقد فهمت الحياة جيداً .. ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى.. هذا هو كل شيء..»[37].



ولعلنا بعد هذا نستطيع أن نقرأ في إصراره على عدم نشر هذه الرسائل، وعزوفه عن الظهور الأدبي والثقافي، هذه الذهنية التي حركت نصه، وجعلت حياته وفق نصه، فالرجل يزهد في التقبل غير الواعي، أو المرائي ويضن بنفسه عنه، ولعل هذا الأمر يكشفه صده لإطراء ابنته وتحليله لاختلافها عن الآخرين في الاهتمام به «ألا يمكن أن تريحي نفسك من الاهتمام والتفكير فيّ؟ من الخير أن تكوني كالآخرين...»[38].

تحمل هذه العبارة صرخة أسى من الآخرين.

حمزة شحاتة أنف عن التقدير الأدبي لأنه ينحرف بالأشياء عن مسارها، لما فيه من انصراف عن العمق إلى عوارض الأمور، وتجسيد الأنانية الواسعة، وهو الذي فسر كثيراً من التصرفات بهذه النظرة في محاضرته.. لقد صد حمزة شحاته الزمن عن أن يحقق نصه وفكره في حركة الحياة، ولذلك كان يعتبر نشر الرسائل من ابنته حماقة ظنا منه أنه لم يصنع تاريخاً[39] وظناً منه أن ذلك سيكون من باب الإطراء الذي يشعر أنه يسحقه لماذا؟ يجيب على ذلك بالإجابة الحاسمة التي يراوغ عنها أحياناً بأن ما قدمه ليس بذي بال، وأنه من عامة الناس، أو أن هذه الرسائل لم تلج بابا من أبواب حرية التعبير لتبلغ مستوى يبرر عرضها للناس[40]، لكنه في هذه المرة لم يراوغ، بل قذف بالحق في غمرة التأمل حين قال: «إنك تستحقينني بهذا

الإطراء وبحسن نية وهذا الإطراء يضعني أمام تناقض يفقد الأشياء كل ترابط بينها .. تناقض يفترس عقلي ووجداني»[41] لا يريد شحاته أن يشرك أحداً في اتخاذ قرار من شأنه أن يبهرج الذات، وهي الذات الحائرة القلقة التي تعيش عذابات الكلمات لأنها تحيا ذلك العذاب، ولا تريد أن تئول تلك الكلمات المتعذبة، والمرهفة من مسيرة الحياة إلى تحفة أو جمال، خاصة إذا خلا التلقي لها من ذلك الحس المرهف، وهو ما كان يخشاه.



الهوامش

1) سعد، أمل داعوق، فن المراسلة عند مي زيادة: 137، دار الآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الأولى، 1982م.

2) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، 13، تهامة ، الطبعة الأولى، 1401هـ - 1981م، جدة.

3) السابق: 114.

4) السابق: 96، 97.

5) السابق: 116، 117.

6) السابق: 119.

7) السابق: 22-24.

8) السابق: 25.

9) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين: 101، تهامة ، الطبعة الأولى 1400هـ - 1980م.

10) السابق : 121.

11) السابق : 121.

12) السابق : 122.

13) السابق: 123.

14) السابق: 122.

15) السابق: 108.

16) السابق: 108.

17) السابق: 108، 109.

18) السابق: 120

19) السابق: 120.

20) السابق: 121.

21) السابق: 120.

22) السابق: 101.

23) الغذامي، عبد الله محمد الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر): 175، الطبعة الأولى 1405هـ - 1985م، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

24) شحاتة، حمزة ، إلى ابنتي شيرين: 103.

25) السابق: 104.

26) السابق: 104.

27) السابق: 111.

28) السابق: 111.

29) السابق: 111.

30) السابق: 112.

31) السابق: 112.

32) السابق: 112.

33) السابق: 112.

34) السابق: 112.

35) السابق: 112، 113.

36) 118، 119.

37) السابق: 112.

38) السابق: 79.

39) السابق: 143.

40) السابق: 213.

41) السابق: 80.



مدخل:

لعلي وأنا أتحدث عن الأسطورة في شعر حمزة شحاتة، أشير إلى أن ما دفعني إلى أن أتناول هذا الجانب هو حالة الاستدعاء التي مارسها الشاعر للأسطورة في شعره وحالة التناقض التي عاشها في عملية توظيف الأسطورة في بعض قصائده، إضافة إلى أن الشاعر من الشعراء السعوديين القلائل الذين وظفوا الأسطورة في نصوصهم الشعرية، لأن أغلب الشعراء السعوديين خاصة الكلاسيكيين منهم، يتجنبون توظيف الأسطورة في نصوصهم الشعرية تجنباً للالتباس الديني الذي قد يدخلهم في متاهات المصطلحات التي تطلق على تلك الأساطير «كالآلهة» مثلاً، مما يعني الوقوع في المحظور الديني والمحظور الاجتماعي، وأردت هنا أن أؤكد أن توظيف الأسطورة في الشعر يعكس حالة الشاعر الاستقلالية، والكيفية التي يوظف بها الشاعر الأساطير، والهدف المراد من استدعاء تلك الأساطير في نصوصه الشعرية.

لقد تحدثت في بحثي هذا عن مفهوم الأسطورة في اللغة والأسطورة في القرآن، والأسطورة عند المفكرين الغربيين والعرب بشكل مختصر، كما تحدثت عن مفهوم الشعر لدى عبدالقاهر الجرجاني مقارنة به لدى الشاعر حمزة شحاتة، ثم تناولت آراء النقاد والشعراء في توظيف الأسطورة في الشعر العربي خاصة في الشعر العربي الحديث، وأخيراً تحدثت عن توظيف الأسطورة في شعر حمزة شحاتة.

مفهوم الأسطورة:

اقترنت الأسطورة في لغة العرب بمفهوم الأحاديث المنمقة، أو المزخرفة

التي لا نظام لها. فهي مشتقة من السطر من الشيء: بمعنى الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها. وسطر إذا كتب كما ورد في قوله تعالى ﴿ن والقلم وما يسطرون﴾ وسطرها بمعنى ألفها، وسطر علينا أتانا بالأساطير، وسطر فلان على فلان، إذا زخرف له الأقاويل، ونمقها، وتلك الأقاويل: الأساطير (ابن منظور).

والأسطورة كما جاء تعريفها في المنجد في اللغة والأعلام هي: القصة أو الحكاية، وفيها مزيج من مبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية.

وكلمة (أساطير) وردت في القرآن الكريم جمعاً، ولم ترد مفردةً (أسطورة)، كما إنها جاءت دائماً مضافة إلى (الأولين) في العديد من الآيات منها:

﴿يقول الذين كفروا إنّ هذا إلا أساطيرُ الأولين﴾. الأنعام/25.

﴿قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إنّ هذا إلا أساطير الأولين﴾. الأنفال/31.

﴿وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين﴾. النحل/24.

﴿قد وعدنا هذا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلا أساطير الأولين﴾. النمل/68.

﴿فيقول ما هذا إلا أساطير الأولين﴾. الاحقاف/17.

﴿إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الاولين﴾. القلم/15.

واختلف الباحثون حول صفات الأسطورة فهل هي:

مقدسة، تقليدية، خرافية، حقيقية، تاريخية، بدائية، رمزية، مجازية، انفعالية، غير عقلانية، جمعية، غير منطقية، لا زمانية ولا مكانية، لاشعورية، واعية، لاواعية.

يقول الباحث الفرنسي كلود ليفي شتراوس: «الأسطورة: حكاية تقليدية، تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسية». فراس السواح 1997م).

ويرى ب. كوملان أن الأساطير هي في الحقيقة مجموعة من الأكاذيب ولكنها أكاذيب كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس. (ب. كوملان، ترجمة أحمد رضا، 1992).

يقول الشاعر الفرنسي، باتريس دوبان: الشعب الذي لا أساطير له يموت من البرد. (الشواف 1996م).

ويرى دريني خشبة أن «أساطير القدماء هي أحلامهم التي أخذت تعمر أخيلتهم حينما شرعوا ينتقلون في سلم التطور، من الحياة البدائية الفجة، إلى حياة التمدن والاستقرار، ثم التفكير في أسرار هذا الكون، وتعليل القوى الخارقة التي تستتر وراء هذا العالم، فتسبب الحياة والموت، وتسهر على الأجنة، وتنتقل بالمخلوق من حال إلى حال.. وقد أخذ الأولون يفكرون في هذا كله تفكيراً سهلاً يقوم أكثر ما يقوم على الخيال والعاطفة ويبتعد أشد ما يبتعد عن العقل والمنطق.. ثم أخذ تعليل الظواهر الطبيعية يكثر... وأخذت هذه التعليلات تستقر في أذهان الناس.. وأخذ الكبار يضعون للظواهر الطبيعية الأسماء، ويلفقون لها القصص، ويقصونها على الصغار، ثم استحالت هذه الأسماء وتلك القصص، آلهة، وقصصاً إلهية، مع مرور الزمن، وكثرة التكرار» (دريني 1983).

ويقول نذير العظمة: الأسطورة البدائية لعالم الإنسان رمز ذو مؤدى ثقافي يفسر القوى الطبيعية، أي يحدد علاقة الإنسان بالكون (نذير العظمة، 1993م).

وقد قسمها أحمد كمال زكي إلى أربعة أنواع هي:

أ - الأسطورة الطقوسية.

ب - الأسطورة التعليلية.

ج - الأسطورة الرمزية

د - التاريخسطورة ، وهي تاريخ وخرافة معاً. (أحمد زكي 1997م).

وتقوم الأسطورة كما أشار إلى ذلك جوزيف كامبل بأربعة وظائف في الأدب الإبداعي والفن وهذه الوظائف هي:

الوظيفة الأولى: وهي وظيفة ميتافيزيقية وهي ما يمكن أن توصف بأنها مصالحة الوعي مع الشرط المسبق لوجوده.

الوظيفة الثانية: وهي وظيفة كونية وتعني صياغة ورسم صورة للكون والحياة.

الوظيفة الثالثة: وظيفة اجتماعية وتعني شرعنة أو تثبيت بعض الأنظمة الاجتماعية الخاصة، والتحكم بمعيار المجتمع الأخلاقي كبنية موجودة خارج النقد أو التصحيح الإنساني، بمعنى آخر فرض حالة اجتماعية خاصة.

الوظيفة الرابعة: وهي وظيفة سيكولوجية، وتعني تحديداً: تشكيل الأفراد وتبنيهم لأهداف ومثل فئاتهم الاجتماعية المتعددة وبالتالي قيادتهم من المهد إلى اللحد خلال مسار الحياة الإنسانية. (جوزيف كامبل 2001م).

ويصف الدكتور عبدالرضا علي الأسطورة بأنها: الوعاء الاشمل الذي فسر فيه البدائي وجوده، وعلل فيه نظرته إلى الكون، محدداً علاقته بالطبيعة، من خلال علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية، وتعاقب الفصول، والليل والنهار، والخصب والجفاف، مازجاً فيها السحري بالديني، وصولاً إلى تطمين نفسه ووضع حد لقلقه وأسئلته الكثيرة. إنها أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغت بمنطق عاطفي كاد يخلو من المسببات، امتزج فيها الدين بالتاريخ، والعلم بالخيال، والحلم بالواقع. (عبدالرضا علي، 1978م).

ويرى الدكتور محمد يونس أن الأسطورة تاريخياً كانت هي الملاذ الأول للإنسان للانتصار على خيباته ولتخطي فواجعه، وسياسياً كانت محاولة لخلق بديل جديد، أكثر إشراقاً وجمالاً، إنها البؤرة التي يرى منها الإنسان النور والفرح، لأنها تشكل له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه، فبواسطتها تتم عملية الحلم والتخيل والاستذكار. (يونس 2003م).

الشعر وتوظيف الأسطورة

لا شك أن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة تاريخية قوية، حيث تضمنت كثير من النصوص الشعرية الغربية والعربية وخاصة الحديثة منها العديد من الرموز الأسطورية التاريخية، واستطاع العديد من الشعراء توظيف الأسطورة، بشكل إيجابي، يعطي النص الشعري بعداً تاريخياً، وعمقاً دلالياً، بينما نجد ذلك في نصوص بعض الشعراء، نجد لدى شعراء آخرين فشلا في توظيف الأسطورة في النص الشعري، ويستطيع القارئ الجيد لبعض تلك النصوص أن يكتشف أن الأسطورة جاءت حشوا لفظيا وليست ذات دلالة شعرية.

لقد ظلت الأسطورة مورداً هاماً ومنبعاً سخياً للشعراء، وقد أجمع العديد من النقاد أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، ليس كونها قصة خرافية، وإنما لكونها تفسيراً للتاريخ والطبيعة. (علي عشري 1997م).

وعمد المبدع إلى التماهي مع الرموز، واستلهام تراثها التاريخي، أساليب التعامل معه، واستطاع أن يستحضره في النتاجات الأدبية الحديثة، بتقنية متطورة وغنائية درامية، تحقق حضور الشاعر والرمز معا دون إمكانية للفصل فيما بينهما، في محاولة لتكثيف الصورة الشعرية، حيث أن الصورة الشعرية تقيم علاقة ما بين الأشياء المختلفة، وتبرزها حسياً، مما يؤدي إلى توليد إيحاءات مكثفة من ناحية، وشحذ مخيلة المتلقي من ناحية أخرى، بما تقدمه تلك الصورة من مثيرات ذهنية وعاطفية عن طريق الربط غير المتوقع بين الأشياء والأحداث. (محمد كندي 2003م).

ترى الدكتورة لمياء باعشن إن الأسطورة مارست في شعرنا العربي المعاصر حضوراً لافتاً استدعى تحركا نقديا موازياً، «وشاعت ظاهرة استخدام الأسطورة في شعر كل من: حركة الديوان، وأدباء المهجر، وجماعة أبوللو في ظل سياسة الانفتاح على الآداب الغربية، ولكنها تشير في بحثها «المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث» أن أيا من النقاد لم يتوصل إلى

منهج أسطوري يخضع للتطبيق النظري، وتقول: تارة يظهر في مقدمة المناهج النقدية الحديثة وكأنه بداية ساطعة للنقد الحديث، وتارة تطمس ملامحه علوم إنسانية وأجناس أدبية وتيارات نقدية محددة، حتى يصبح النقد الأسطوري في حد ذاته أسطورياً. (لمياء باعشن 2002م).

ويقول الدكتور محمد يونس: (توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر مسألة في غاية الأهمية، فما من شاعر عربي معاصر معروف إلا ووظف الأسطورة في أعماله. أنها تشكل نظاماً خاصاً داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد يبدو هذا النظام عصياً على الضبط والتحديد، وذلك لضبابية الرؤية المراد طرحها، ولكثافة الأسطورة نفسها، غموضاً وتداخلاً مع ظواهر أخرى وعندما نستحضر الأسطورة، فإننا نستحضر التاريخ متداخلاً مع الميثولوجيا والخرافة، ولذا فإنه يصعب علينا تلمس أوجهها كاملة، وذلك لتناصها مع الحقول المعرفية الأخرى، التاريخية والميثولوجية والسحرية والخرافية. فهل الأسطورة هي الخرافة أم هي التاريخ، أم هي الفلكلور، أم هي جزء لا يتجزأ من الثولوجيا وصفية، لاتزال بوصفها بنية معرفية عميقة تتعلق بمعتقدات الشعوب وروحانياتها وأعرافها وتقاليدها، تفعل فعلها في تاريخنا المعاصر؟ أنها مزيج من هذا وذاك، ومع ذلك تبقى عصية على الضبط والتحديد، لأنها رؤية متنامية متشعبة في بنية الزمان التاريخي، والمكان الاثنوجرافي. وقليلون هم النقاد والباحثون الذين استطاعوا ضبط مصطلح الأسطورة ضبطاً دقيقاً، ولذا نلاحظ غموض النصوص النقدية التي تناولت هذا المصطلح، بحيث لا يعادل غموضها إلا غموض النص الإبداعي نفسه. (يونس 2003م).

وإذا كان قد ذهب بعض النقاد إلى أن الشعراء العرب مارسوا نظرية القناع من خلال توظيف الرموز في نصوصهم الشعرية فان بعض الشعراء اعترف بذلك صراحة حيث يقول البياتي: «اعتقد أنني حققت بعض ما كنت اطمح أن أحققه، فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي، ومن خلال الأسطورة

والرمز عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة، والأمة العربية خاصة». (البياتي 1972م).

ولعل الشعراء العرب تأثروا كثيراً بالمنهج الشعري لدى الشاعر الانجليزي اليوت الذي اشتغل على الأسطورة في شعره، ونجح في ذلك من خلال استدعاء الرموز والأساطير وتوظيفها بشكل متميز، مما دفع بالكثير من الشعراء إلى تقليده، حيث شاع استخدام الشعراء العرب للشخصيات الأجنبية تأثراً بإليوت. (علي عشري 1997م).

ويرى فراس السواح أن (الشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق طريقه لنفسه مستقلاً، بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة، وبعد أن أتقن عنها أيضاً، كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى مجرداً دقيقاً، وذلك من خلال رسالة كلامية غير تفصيلية). (فراس السواح1997م).

وعند رجاء عبد (تكون الأسطورة توءم الشعر، وعودة الشعر إليها، إنما هو حنين الشعر لترب طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة تتحول في بنيتها إلى طاقة خلاقة للأداء الشعري، حيث يتمثل فيها التراث الشعبي، والعقل الجمعي بصورة عضوية تؤطر مواقف وقيم الإنسان، تجاه الكون وتجاه تساؤلاته المتعددة والإنسان بالمعنى العام، امتداد في الزمن الذاهب والآتي، مضافاً إليه – بالضرورة – حاضره أيضاً). (رجاء عبد ،1985م).

الشعر بين مفهومين:

- يقول القاضي الجرجاني: «الشعر هو سحر إيحائي يحتوي الشئ، وضده، لأنه حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق وإبداع على غير مثال سابق! انه في أبهى تجلياته خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات».

■ ويقول حمزة شحاتة: إن الشعر ليس قوالب وأشكالاً.. إنه فن استخدام الكلمة... وابتداع الصورة وإبراز التجربة الشعورية الصادقة التي تتخطى السطوح إلى الأعماق.. وإنه القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حي. (الغذامي 1985م).

ولعل المتلقي يصل إلى أن المفهومين ليسا بعيدين عن بعضهما البعض، فرأي الجرجاني في الشعر أنه سحر وكذلك حمزة شحاتة، واتفقا أيضاً أنه حالة من الإبداع غير المسبوق وأنه تشكيل جديد للكون أو تحويل غير المنظور إلى منظور حي.

الأسطورة.. وشعر حمزة شحاتة

إذا كان الدكتور بكري شيخ أمين قد أشار إلى أن الشاعر - على ما يبدو - كما يقول - عريض الثقافة، واسع الاطلاع، كثير القراءات.. فأنت تجد في شعره إشارات إلى بعض مناحي الأدب وتاريخه وإشارات إلى أساطير شتى يونانية، ورومانية، وفرعونية، فإن المعطيات الكتابية لحمزة شحاتة النثرية منها والشعرية تؤكد أنه واسع الاطلاع كثير القراءات، خاصة فيما يتعلق بآداب التراث، أما استدعاؤه للأسطورة في نصوصه الشعرية فتتضح من خلال مسميات بعض القصائد أو من خلال ما تضمنته قصائد عديدة للرموز الأسطورية.

ففي قصيدته (فتنة النهر) يوظف أسطورة باخوس «إله الخمر» في الأساطير الرومانية فيقول:

أم أنت أسطورة قامت بفكرته تحولت غادة لما تمناك

أم أنت من كرْمِ «باخوس» معتق قد انتفضتِ حياة حين صفاك

وفي قصيدة «رحلة بلا رفيق» يشبه حبيبته سعاد بعشتار، و«عشتار» هي آلهة الحب والخصب عن الآشوريين، حيث كانت محل إجلال ملوكهم، يقول في القصيدة:

سعاد يا اشراقة الأمل..

وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير حولها مجامر البخور

تقص عن (عشتار) قصص الجمال والشعور

ولأن حمزة شحاتة من الشعراء الذين يأسرهم الجمال ويرونه برؤية مختلفة عن رؤية الآخرين فها هو يتغنى بايزيس في نص شعري كامل، وايزيس هي آلهة الحب والجمال عند الرومان يقول في هذا النص:

إيزيس

يا أسطورة الخيال

يا ساحرتي الجميلة

يا بسمة الربيع

يا عبيره السيال

يا نشوة الزهور في الخميلة

يا حلمي الكبير

يا أمنية الشباب يا أمل الطفولة

إيزيس..

أنت قصتي، بداية، تغرق في الشقاء

وأنت قصتي، نهاية، تحلم باللقاء.

لكن الشاعر هنا لا يضيف جديداً على إيزيس في تصويره لها، فهو يقول: إيزيس يا أسطورة الخيال، فهي في الواقع أسطورة، وكأنه يفسر الماء

بعد الجهد بالماء، ويقول يا ساحرتي الجميلة، وهي آلهة الجمال، فلم يضف جديداً، وهنا الشاعر يحاول صناعة الصورة الشعرية على حساب المعنى.

وفي قصيدة التي اختار لها عنوان أبو لون وهو احد أساطير اليونانيين يأتي السؤال ملحاً وقاسياً، هل يأتي الشاعر هنا منسجماً مع حالته الإيمانية في تلك اللحظة التي يكتب نصه الذي اختار له عنواناً من أسماء أساطير اليونان أو آلهة اليونان وهو «أبولون» إله الشمس والشعر، وهو هنا غير ما هو في المواضع الأخرى التي استخدم فيها رموزاً أسطورية دون أن يتبرأ من وظائفها أو مكانتها أو حتى مسمياتها كآله في الأساطير القديمة؟ حيث يقدم لقصيدته هذه بقوله «يزعمون أن للشعر وللشمس إلها اسمه (أبولون) نحن أول الكافرين به، وقد تخيلناه كائناً كالأحياء الهزيلة، وسخاً من هذه الأوساخ الآدمية التي هي زور على الإنسانية، كما كان أبولون وزراً على الإلوهية، فركبناه بالسخرية والهجاء، وأعملنا فيه معول الهدم والتشكيل، زلفى إلى الله الواحد الأحد، الذي لا نعبد إلا إياه مخلصين له الدين» وإذا كانت رؤية الدكتور عبدالله الغذامي حول هذه القصيدة بأن الشاعر لا يعني أبولون الأسطورة وإنما يعني في ذلك خصمه الكبير محمد حسن عواد الذي تسمى بهذا الاسم وأن حمزة شحاتة أراد أن يهجو محمد حسن عواد بهذه الكيفية هروباً من سلطة المجتمع أو سلطة الرقابة فإن المقدمة التي أوردها حمزة شحاتة لهذه القصيدة توحي بأنه يعني ما يعنيه حتى وإن كان قد تسمى محمد حسن عواد بهذا الاسم، وكان بإمكان حمزة شحاتة إذا كان قصده هجاء محمد حسن عواد أن يلمح في المقدمة، فالذي لا يعلم الخصومة بين شحاتة والعواد لا يستدل من خلال القصيدة أو مقدمتها النثرية أن هناك علاقة سلبية بين شحاتة والعواد.

يقول شعراً:

يا أبولون يا إله المجانين على غابر الليالي عزاء

لست إلا خيال فكر مريض علقته أخنى القلوب غباء

وأنا اعتقد أن كاتب النص في هذه اللحظة تجرد من حالته الشعرية إلى حالته الإيمانية المتزمتة ولهذا تجد النص ضعيفاً ومباشراً في لغته، فيه هجاء سطحي يفتقد إلى الصورة الشعرية، أي أنه تقرير عن حالة من الهيجان لدى كاتب النص عن شخصية حية وليست أسطورة وهمية.

يقول:

ولئن عشت في اعتقاد الشعارير إلها فقد غدوت هباء

أيها الخامل الذي ملأ الجو مواء طوراً وطوراً عواء

قد لعمري أفنيت في طلب المجد سنينا بالمخزيات رواء

واهم أنت يا ابولون لا تبلغ مجدا ولا تنال ثراء

وهو في هذه الحالة يتناقض مع مصداقية الشاعر، حيث يتناقض حمزة شحاتة بشكل واضح في نصين شعريين، ففي حين يمجد «فينوس» ويجعلها أسطورة الخيال رغم أنها آلهة وأبولون إله أيضاً، إلا أنه يتبرأ من الاعتقاد بألوهية أبولون ولا يتبرأ من الاعتقاد بألوهية فينوس، حتى وان كانت تلك الألوهية أسطورية وليست واقعية.

ولعلنا نتفق أن المتلقي العادي يعي تماماً كما يشير ادموند فولر «أن أديان اليونان والرومان، أو ما يسمى بأرباب الأولمب ليس لها عابد واحد بين الأحياء، فهي لا تنتمي إلى قسم الميثولوجيا، بل إلى قسم الأدب والذوق، أنها ماتزال تحتل مكانها لأنها وثيقة الصلة بأرفع ما أنتجه الشعر والفن قديمه وحديثة «ويرى أنها ماتزال تغوي الشعراء والكتاب والخطباء وتدفعهم إلى استحضارها في فنونهم الأدبية والفنية». (ادموند فولر 1997م).

وإذا كان حمزة شحاتة قد استخدم أسطورة أبولون ووظفها توظيفا هجائيا فانه هنا يعيد الحالة ذاتها حيث يوظف أبيس توظيفا سلبيا ويصور الشخصية التي يهجوها في هذه القصيدة بصورة أبيس، و«أبيس» لقب العجول المقدسة التي كانت تدفن في مقابر السرابيوم بسقارة. وكان عجل

أبيس يرمز للخصوبة وكان يعبد في منف. واعتبره قدماء المصريين روح الإله بتاح. لهذا كان يتوج بوضع قرص الشمس بين قرنيه. وكان العجل يختار أبيض اللون به بقع سوداء بالجبهة والرقبة والظهر. وكان يعيش في الحظيرة المقدسة وسط بقراته. وعند موته كان الكهنة يدفنونه في جنازة رسمية. ثم يتوج عجل آخر كإله بالحظيرة المقدسة وسط احتفالية كبرى.

وقد جاء هذا الرمز عنواناً لقصيدة كاملة «يقول عنها الدكتور بكري شيخ أمين أن هذه القصيدة بدأها الشاعر بمناجاة الحب والحبيب ثم تطرق إلى ما تعودناه في شعره الوجداني من محاولة لكشف الأضداد في الحياة، والقصيدة تسجل لواقع سياسي عاشته مصر في ذلك الحين، وربما يقصد بأبيس احد الحكام المصريين». (بكري 1988م).

يقول في هذا النص الذي كرر فيه «أبيس»:

ليت شعري ماذا دهى النيل　　　في الناس أصيبوا بأقتل الأدواء
حينما ألهوا أبيس فأصلاهم　　　جحيماً مستشرياً كالوباء
يتردون في الحياة إلى القاع　　　وهم قبله دعاة العلاء
فأشرقي يا عيون بالدمع للنيل　　　مصاباً بالمحنة الخرساء

ويواصل:

حيث غط التاريخ في شاطئيه　　　نائماً عن مصيره والنداء
عن أبيس.. وعن عباد أبيس　　　وضحايا السياسة الحولاء
يا زمان العجول أسرفت في الوعد　　　فمرحى للهادم البناء
كيف لا تعبد العجول؟ وما　　　تخلق إلا للذبح والاقتناء
بينما تبلغ الجياد الذرى السبق　　　تلجّ العجول في الإبطاء
وكذا أنت، يا أبيس ثقيل الخطو　　　فيما ابتدعت من أخطاء

وهو في هذا النص يخرج عن شاعريته المتدفقة وعن عاطفته ومشاعره المتأججة، ليكتب نصا شعريا قليله شعر وكثيرة نظم، فهو يقول:

كيف لا تعبد العجول وما تخلق إلا للذبح والاقتناء

وهي صورة ولا شك لا تمت للشعر بصلة.

والشاعر في نصه (الليل والشاعر) يكثر من توظيف الأساطير في هذا النص بشكل ايجابي عكس ما حدث مع أبولون في نص سابق، فقد وظف أربعة من أساطير يونانية، ولم يقدم لها ولم يتبرأ منها أو من الاعتقاد بها أو بمكانتها أو بتأليهها في الأساطير، فهو يقوم في هذا النص بتوظيف سلس لهذه الأساطير، رغم صعوبة التوظيف الشعري ورغم صعوبة أسماء هذه الأساطير.

يقول:

سامرتَ (أوتيرب) على عودها تسكب في أذنيك تحنانه
ألقت (آراتوس) على وقعه من شعرها البارع فتانه
ينسى (كيوبيد) له قوسه ويزدري (فويبوس) شيطانه
كأنه بين يديها إذ تداول المضراب دوزانه

وهذه الآلهه في الأساطير اليونانية تعني:

«اوتيرب» رمز الموسيقى أو إله الموسيقى. «ارتوس» آلهة الشعر. «فويبوس» إله العبقرية، و«كيوبيد» إله الحب لدى الرومان؛ والذي عرف لدى الإغريق باسم «إيروس» بن أفروديت، يصور كيوبيد أحياناً وهو يحمل جعبة بها سهام حادة. ويكون أحياناً أعمى، مثلما أن الحب أعمى؛ فلا يرى محب عيوب ونقائص من أحب. وكتب الشعراء قديما الكثير عن الحب في قصائدهم. وارتبطت عبادة كيوبيد، في الكثير من الأحيان، بعبادة أمه فينوس (خشبة 1983م).

ويقول في القصيدة نفسها:

في صمتك الموهوب في سطوه ما اخجل البحر وشطآنه
خالك معنى الشر أو رمزه (ماني) فاستنفر أعوانه

وماني عقيدة فارسية تقوم على مبدأ الثنوية، وقوامها الصراع بين الخير والشر أو النور والظلام. ورغم أنه الشارح لديوان حمزة شحاتة أشار إلى هذه الإشارة في الهامش إلى أن البيت يشكل التباسا لدى القارئ من حيث تحديد أهمية إضافة أو توظيف هذا الرمز في هذا البيت.

وفي قصيدته التي جاءت بعنوان جوزيف ورد اسم أسطوري هو سيزيف، وهو اسم لرجل حلت عليه اللعنة في الأساطير اليونانية، وحكم عليه بنقل الصخر من أسفل الوادي إلى أعلى الجبل.

يقول الشاعر:

لعنة سيزيف أطافت بنا وصوته الواني بنا قد أهاب
وقصة الصخرة لا تبلغ القمة إلا انحدرت للتراب
قصتنا في عيشنا ذاتها بين مرامي جهدنا والطلاب

من هنا يتضح أن الشاعر استخدم الأساطير بتنوعات أماكنها وأزمنتها في عشرة مواضع جاءت خمسة منها في نص شعري واحد وخمسة منها في نصوص متفرقة، وحملت عناوين ثلاثة نصوص شعرية أسماء أساطير معروفة هي: إيزيس، أبولون، وأبيس.

وإذا كان اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر كما يقول الدكتور محمد يونس: «هو استحضارا للبطولة الغائبة، وحنين لها، وعندما نستدعي البطل الأسطوري والتاريخي عبر زمن القصيدة وشفافيتها، فإن توقاً شديداً ليدفعنا إلى تمثل حالات هذا البطل علّه يكون المخلص، والشعلة التي تنير لنا طريقاً مظلماً. ويشير إلى أن توليد الأسطورة وتشكيلها وإعادة

صياغتها عملية جمالية تهدف للبحث عن عالم فسيح جميل» فإن حمزة شحاتة باستخدامه للأسطورة لم ينطلق من هذه الرؤية بل كان التشبيه في استخدامه للأسطورة أقرب إلى استخدامه الأسطورة كاستدعاء لبطولة مفقودة أو جمال غائب، فهو يسخر من بطولة أبولون ويشبه سعاد بفينوس، وقد عاش حالة من التناقض في توظيف الأسطورة في نصوصه التي تضمن تلك الأساطير، فتارة نراه يمتدح الأسطورة ويعلي من قيمتها الجمالية كما هي الحالة في قصيدتين الأولى استخدم فيها عشتار والثانية استخدم فيها ايزيس، وتارة أخرى يدني من قيمتها التاريخية وأثرها الاجتماعي والانثربولوجي كما هي الحالة في قصيدة أبولون وقصيدة أبيس، فالأول رغب في أن يسلخ عنه الهالة التاريخية والاجتماعية والدينية، والثاني أراد أن يدني من قيمته حتى وإن كان إلها لدى متمثليه وأنصاره، بينما نجده في حالات أخرى يستشهد بالأساطير التي تكون لها قيمة أخلاقية مثل «أوتيرب» رمز الموسيقى حيث يقول:

سامرتَ (أوتيرب) على عودها تسكب في أذنيك تحنانه

فاستخدام كلمة تحنان في آخر البيت استدلال على مكانة «أوتيرب» الإنسانية، وكذلك الحال بالنسبة للأسطورة «آراتوس» إله الشعر، حيث يقول:

ألقت (اراتوس) على وقعه من شعرها البارع فتانه

وهنا يشيد ببراعة آراتوس الشعري والشعر قيمة إنسانية ايجابية.

في كل ذلك نجد أن الشاعر تماوج بين التوظيف الايجابي للأسطورة وبين التوظيف السلبي لها، وبين النجاح في التوظيف في سياق النص وبين الإخفاق في عملية توظيف الأسطورة في نصه الشعري، فكان أما توظيفا ذا دلالة شعرية وقيمة تصويرية، أو توظيفاً سطحياً يستشفه القارئ الفطن.

ولعل حمزة شحاتة قد حاول استدعاء أكثر الرموز الأسطورية شهرة

في محاولة لاستغلال ما تمتلكه هذه الشخصيات من قدرات إيحائية قوية، تكون في المقابل لدى المتلقي دلالات معرفية قوية.

إن الأسطورة ليست مجرد إطار تاريخي أو تراثي يمكن توظيفه بشكل سطحي في النص الشعري وإنما هي حالة إبداعية يجب أن تتناغم مع البعد الجمالي للنص.

وعلى هذا فإن الشاعر إذا ما أراد أن يستخدم الأسطورة في نصه الشعري فلابد أن يستوعب أبعادها ويتمثلها، ولا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح للشاعر فهم مغزاها، حيث لابد أن يشعر أن استخدام هذه الأسطورة جاء لحاجة فنية ملحة، ولا يتم للتجربة فحسب، «أما محاولة التلفيق المصطنع بين التجربة وأية أسطورة لا توائم حاجتها التعبيرية فهي جناية على الأسطورة وعلى التجربة الشعرية». (علي عشري 1997م).

إن الشاعر يحرر الكلمة من معانيها، ومما علق بها من غبار السنين فيطهرها ويغسلها ويطلقها حرة تحلق بين أسطر القصيدة لا ككلمة يقيدها المعجم بسلسلة المترادفات ولكن كإشارة حرة تحدث في النفس أثراً لا معنى وهو اثر يطلق النفس ويمتقها وليس معنى يردها إلى المعاجم، والشاعر بذلك لا يعطي الكلمة معنًى جديداً، وإنما هو فقط يدخلها في سياق جديد من صنعه هو. (الغذامي 1985م).

لهذا اعتقد أن توظيف الأسطورة في نصوص حمزة شحاتة الشعرية لم تكن لتخدم النص بالشكل الذي يتوقعه الشاعر، وهو استدعاء يثير العديد من الأسئلة:

1 - هل استدعاء الأسطورة في هذه النصوص هي محاولة لاستعراض معرفته بالثقافات الأخرى وبالتراث العالمي؟

2 - هل هو تقليد للشعراء العرب الذين تأثروا بالشعراء الغربيين ومن أهمهم اليوت، واستدعوا الرموز والأساطير في نصوصهم الشعرية؟

3 - هل هي ممارسة لمفهوم الانزياح الشعري، والذهاب إلى المعنى عن طريق ممارسة نظرية القناع؟.

الأسئلة تظل مطروحة..

لكني أعتقد أن الإجابات هي، أن حمزة شحاتة أردا كل ذلك دون النظر إلى ما يمثله ذلك من شاعرية في النص من عدمه.

المراجع

1) أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبة، دار أبعاد للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983م.

2) الأساطير والأحلام والدين، جوزيف كامبل، ترجمة حسن صقر دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى 2001م.

3) الأساطير الإغريقية والرومانية، ب. كوملان، ترجمة أحمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992م.

4) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الدكتور علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة: 1997م.

5) الأسطورة في شعر السياب، عبدالرضا علي، بغداد 1978، وزارة الثقافة والفنون.

6) الأسطورة في الشعر والفكر د. محمد عبدالرحمن يونس، 2003م.

7) الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين، دمشق 1997م.

8) تجربتي الشعرية، عبدالوهاب البياتي، دار العودة، بيروت 1972م.

9) الخطيئة والتكفير، الدكتور عبدالله الغذامي، النادي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى، 1985م.

10) دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، 1997.

11) ديوان الأساطير، نقله إلى العربية قاسم الشواف، دار الساقي 1996.

12) ديوان حمزة شحاتة، الطبعة الأولى 1988م.

13) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2003م.

14) لسان العرب لابن منظور، المجلد الرابع، دار الفكر.

15) لغة الشعر، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.

16) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق بيروت 1986م.

17) المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث، لمياء باعشن، علامات ج 44، م 11، يونيو 2002م).

18) موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانية والرومانية الاسكندينافية، ترجمة حنا عبود، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: 1997م.

19) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ترجمة وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي القاهرة 1998م.

❖ ❖ ❖



انطلاقاً من المسلمة التي ترى أن الإبداع موقف يتشكل جمالياً، وأن خصوصية الفن متأتية من فعالية الذات إزاء الموضوع، وهي فعالية إبداعية فإن كل ما تنطوي عليه الذات المبدعة من رؤى وثقافة ومواقف تتضح آثارها في التشكيل الجمالي بل هي قاعدة هذا التشكيل ومصدره، من هنا رأيت أن أرصد أثر موقف حمزة شحاتة الفكري في جماليات القصيدة عنده، لذا كان لابد من توضيح المقصود بالموقف والجماليات.

فالموقف يعني فلسفة الشاعر ورؤيته للحياة وسلوكه إزاءها، وليس مجرد ما يقرره أو يقوله، من هنا كان لابد من التعرف على هذا الموقف من مظانه المختلفة ككتبه ومقولاته وما روي عن سيرته الذاتية، وهو من أكثر الشعراء عناية بشرح موقفه والتعبير عنه كما فعل في محاضرته الشهيرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل»[1] وفي «رفات عقل»[2] و«إلى ابنتي شيرين»[3] و«حمار حمزة شحاته»[4] و«شجون لا تنتهي»[5] بالإضافة إلى جهد الدكتور عبدالله الغذامي في تدوين شهادات الشهود عن مسيرة حياته في كتابه «الخطيئة والتكفير»[6] وما كتبه معاصروه عن مثل أ. عزيز ضياء[7] والأستاذ عبدالفتاح أبو مدين[8] وغيرهما، ولست مدعياً بأن ما في هذا البحث إحاطة شاملة بالموضوع، بل هو عبارة عن خطوط عريضة يمكن أن تكون بداية لهذا المشروع، ولابد من الإشارة إلى أن هناك عوامل رديفة تدخل في تشكيل الموقف وتؤثر فيه كالمزاج الفني السائد الناجم عن جملة المؤثرات الموضوعية التي آمل أن أقاربها فيما بعد.

أما الجماليات فأعني بها كل ما يتصل بالجانب الفني بناء ولغة كما عالجه النقد قديمه والحديث على ألاّ يؤخذ كل عنصر على حده بل في نسيج

متكامل له ناظم يجعل منه منهجاً ذا خصوصية شأن الإبداع الأصيل المنبثق عن موهبة حقيقية. وبداية فإنه لابد من الإشارة إلى أن الشاعر صاحب موقف بالمفهوم الذي أوضحناه، وهو موقف يقترن فيه النظر الفلسفي بالسلوك العملي بالممارسة الإبداعية بالظروف الموضوعية.

ولعل أول ما يلفتنا موقفه العام إزاء الحياة الذي أوضحه في كتابه (حمار حمزة شحاتة) إذ يقول :

«إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة ، والإحساس القوي والتذوق العميق أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع، وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة ويؤكد موقفه عبر تقريره أن مقاربة القديم تكون بسلوك طرق غير مألوفة إليه، وأن الحياة بغير التنوع والتفاوت والتناقض والتباين خليقة بأن تفقد قوام معناها الفني.

وهنا يتضح أن الشاعر منحاز إلى الجديد المتغير في الحياة والإبداع على حد سواء، ويمضي في بيان وجهة النظر هذه فيما يلي من صفحات موضحاً أن الحياة لا تكون حياة إلا بالتغيير والتجديد والتطوير والتحول الدءوب.

ويشير حمزة شحاته في (رفات عقل) إلى أن طموح الشاعر يتمثل في تغيير الواقع ، وفي تحويل الحلم إلى حقيقة، وتحويل الواقع إلى حلم وهذا سر عذاب الشاعر، وهذا موقف مثالي رومانسي، يؤكد هذا تركيزه على أن الدنيا ليس لها معنى سوى أنها النفوس وخوالجها ونزعاتها وعالمها، وأن هذه النفوس لا تبلغ سعادتها إلا بالتجدد والتحول، وقد جسد هذه الرؤية العامة في مفهومه للجمال مما حدا بالدكتور الغذامي إلى اعتباره رائداً منظّراً من منظري حركة الحداثة والتجديد في الأدب الحديث[9]، وهذا رأي يحتاج إلى أن نتحاور معه.

أما اليأس من الواقع بمفهوم القفز عنه وتجاوزه إلى الأسمى والأفضل،

وأعتقد أن هذا ملمح من ملامح الأدب الرومانسي الذي يشكل مزاجهم العام حتى وإن كان لواذاً بالصمت.

وتتأكد مثالية حمزة شحاته في قوله:

فما أنا إلا ما أهيم بحبه   من المثل العليا جهاداً ومطلبا

سموت بنفس أن يهون خباؤها   فيسحرها برق المطامع خلبا

وهو يؤمن أن الحرب بين الفضيلة والرذيلة قديمة ميدانها النفس الإنسانية تارة ومجال الحياة الظاهرة تارة أخرى وستبقى سجالاً إلى ما شاء الله، والمظهر المتكامل للإيمان بالفضيلة المعرفة والعمل، ويميز بين إيمان المعرفة وإيمان اليقظة[10].

وهو يرى أن الرجولة قانون في الدم والفطرة لا تخضع لمنطق العقل الذي إذا تسلطت فلسفته على وزن الحقائق وتحليلها أفقدتها كثيراً من طبيعة إيجابها وتأثيرها، ويلخص رؤيته للرجولة بقوله «فلا فضيلة بلا إيمان، ولا إيمان إلا بالعمل ولا عمل إلا بالقوة ولا قوة إلا بالرجولة» وهو هنا يسلك سبيل المنطق الذي يبني النتائج على المقدمات، وللشاعر موقف معروف من المرأة، فهو صاحب فلسفة فكرية وإبداعية واجتماعية وكونية، ولابد لهذا من أن يحكم رؤيته الجمالية وممارسته الإبداعية، وقد اخترت بعض النماذج من قصائده في محاولة رصد منهجه الجمالي في بناء النص وتفاصيله التشكيلية.

وقد أصبح من قبيل البدهيات «أن التوزيعات الأسلوبية تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الدلالة الشعرية، وأن التحليل الدقيق يصل بنا إلى ضرورة الاعتداد بالتلازم البنيوي بين التعبير والتوصيل في عملية التنميط الأسلوبي حيث يتعالق التعبير بالمحتوى.

وأن سلم الدرجات الشعرية التي أشار إليها د. صلاح فضل[11]: درجة الإيقاع ودرجة النحوية ودرجة الكثافة ودرجة التشتت ودرجة التجريد يمكن

أن تعيننا على فهم ما نحن بصدده من رصد التلازم بين الموقف الفكري وتمظهراته الجمالية».

ولعل أول ما يلفت انتباهنا في ديوان الشاعر مطولاته التي تومئ إلى نزعة إيضاحية جدلية تذكر بما عرف عنه من قدرة حوارية على الإقناع، خصوصاً قصيدة «أبيس»[12] وقصيدة «ملحمة»[13] ويشير البناء المقطعي الذي يعتمد تعدد المشاهد في ملحمة وتوزيع المقاطع بين العناصر الكونية في القصيدة إلى نوع الانحياز الفلسفي الذي يعبر عن رؤيته.

كذلك فإن النزوع إلى السرد المشهدي يكشف عن منهج استقصائي في منحاه الفكري تجلى في محاضرته الشهيرة عن الرجولة، وهو منهج يقوم على التحليل والتفصيل والتمثيل والمناقشة.

أما رؤيته التجديدية فتتبدّى في نزوعه إلى المعارضة والمخالفة في آن في قصائده التي حاكى فيها بعض القصائد القديمة، وتبرز شيئاً من نزوعه إلى جمع المتناقضات، فهو في الوقت الذي يميل إلى مَنْطَقَة الفكرة ومن ثم الصياغة، يمعن إلى الاندفاع الانفعالي الوجداني في الجزء الثاني من قصيدة أبيس فيكثر التكرار وتعم الأساليب الإنشائية وترتفع وتيرة الإيقاع.

وفي الوقت الذي يعتمد الخفيف وزناً للقصيدة يساعده على التنقل بخفة بين عناصر الكون وإدارة الحوار بينها نراه يغالي في ذكر التفاصيل، ويمعن في استقصاء الظواهر وينحاز ضد البحر فيجعل من مشاهد الهزيمة جوهر القصيدة لديه.

وفي مقابل الدعوة إلى التجديد نجده يعتمد أسلوب الرواية القديمة التي تذكر بثنائية المتن والسند في علم مصطلح الحديث.

إن الشاعر في أغلب قصائده يعتمد على ضفائر ثنائية متضادة أحياناً ومترادفة أحياناً أخرى ويقيم بينها حواراً.

وهو ينزع إلى التجريد في معجمه اللغوي وبإمكان الباحث أن يستنتج

أن نسبة عالية من مفرداته مدارها أسماء المعاني (المصادر) المجردة من الزمان والمكان ، وحتى حين يلجأ إلى السرد فإنه يعمد إلى تشخيص المجردات، ثمة مشاهد تقوم على الصراع والمغالبة، وهو يطلق العنان لملكته الشعرية كي تغرف من القديم وتقرر الثوابت عبر مأثورات القول المنثورة وبثها في تضاعيف شعره وولعه بالتذييل وما إلى ذلك من صياغات حكمية.

إن الشاعر غير معني بخصوصية التجربة وتحديدها زمانياً أو مكانياً أو مسميات محولاً الخاص إلى عام والمحدد إلى مجرد، ويحاول أن يحرص عن التفاصيل إلى الجوهر، فالحب عنده ليس لقاءً أو حدثاً أو وقائع وإنما هو ظاهرة كونية.

وقد أدّى حرص الشاعر على الشرح والتوضيح إلى غلبة الصورة وغلبة الكنائية على اللغة الاستعارية حيث انخفضت درجة التعبير المجازي لصالح التقرير وسيطر المنطق وتراجعت الغنائية على أدنى مستوياتها وعم البناء التراكمي في مقابل البناء العضوي، وهذه ظاهرة بنائية شديدة الوضوح تبرز في مطولتيه اللتين أشرنا إليهما سابقاً في قصيدة من مطولاته الشهيرة التي عنونها بـ (ملحمة) يستهل الشاعر هذه القصيدة ذات النفس السردي بقوله: حدَّث الليل: فالليل هو الراوي وهو النموذج المظيم، حيث يطوي في حديثه جوانب الحياة المختلفة إذ يبرز النقيضان وهما اللهو والجد، وهنا ينبت ضدان آخران يتفرعان عن الضدين السابقين وهم الخليون والمستبد، وجاءت هذه الكلمة بصيغة الجمع لدلالة على الكثرة الكاثرة، وأما الجد فيكون موضع عناية القوي المستبد وهو مفرد، وهنا يكون المفرد في مقابل الجمع. ويستطرد الشاعر فيأتي بمثل شارد في إطار التذييل «للحديث شجون» مشيراً إلى تفرع الحديث، ويكون هذا مفتاحاً روائياً ومفتاحاً فنياً أيضاً: من خلال التسلسل الذي يومىء إليه أسلوب رواية الحديث أو الأسلوب المتبع في كتب التراث: الحرص على الإشارة الزمنية قدماً وفعل الكينونة كان ، وكان هذا الفعل الماضي يرسخ ويؤصل ويوطد، ثم ينطوي الحديث على تأكيد

عنصر الثبات من خلال استخدام كلمة عناصر والشمول في الإشارة إلى الكون، ونسبة العناصر إلى الكون هذه الثنائية ترسي أساساً راسخاً يشير إلى الثبات، ثم تأتي ضفيرة ثانية من الثنائيات ممثلة في التشبيه ، وهو تشبيه مهمته التقرير واستهلال الحديث ببسط المقومات الرئيسة ممثلة في ثنائية كونية تتمثل في الأشياء والأحياء، وتستمر هذه الضفيرة في توليد ضفائر جديدة ولكنها هذه المرة ذات بعد حركي يغادر منطق الاستقرار والثبات وينسجم مع طبيعة السرد الذي ينهض على متواليات حركية (تروح وتغدو)، وهذه الحركة البندولية تؤكد صفات جوهرية وليست ممارسات عابرة أو وقتية وإذ تتوالد الثنائيات تومىء إلى المراوحة بين النظام والفوضى، فالشاعر يقرر أن الحركة البندولية للرواح والمجيء ليست مقيدة بقانون صارم، فهي تلتزم بمبدأ الحرية، ولكنها ليست حرية مطلقة، من هنا جاءت الضدية مرنة عبر استخدام أسلوب النفي الذي ينفي الصرامة ولكنه لا يومىء إلى ضدها، ويستطرد عبر استخدام الأسلوب البلاغي الذي يأتي معبراً عن حكمة أو مثل شرود ويستثمر هذا الأسلوب وهو التذييل استثماراً مناسباً يقدم رؤيته ووجهة نظره (والقيد حاكم مستبد) فهو ضد الاستبداد، الذي ينطوي على ما يفارقه ويقابله من الطبيعة الإنسانية، واستثماره لبلاغة التذييل الجاري مجرى المثل يشكل عنصراً بنائياً رئيساً وراسخاً في قصيدته في هذا المقطع الاستهلالي من قصيدته:

والحديث الشجون

وحديث العظيم لهو وجد

والقيد حاكم مستبد

وللشر ثورة ما تحد

وهو يقدم عبر هذه المقطع المكون من الأبيات الخمسة الأولى رؤية مركزة مكثفة عبر هذه الإضمامة من التذييل الجاري مجرى المثل.

ويعمد الشاعر إلى تنكير الزمن حتى يتناسب هذا التنكير مع إطلاق الفكرة من حدودها الزمانية «فتلاحت يوماً»، وهو يمهد للحوار الذي أجراه بين عناصر الكون ببيان صفة الحديث وهيئته وطبيعة أصحابه، ويقوم الحوار على أسلوب المناظرة المألوف في الشعر العربي القديم حيث الاحتكام إلى من يفصل في نتائجها.

ويذكرنا ذلك بالمعارضات الشعرية في فن النقائض القائم على التوليد العقلي والمحاجاة المنطقية وحشد الأدلة والبراهين، وذلك يعبر عن طبيعة حمزة شحاتة وعن منهجه في التفكير والتعبير كما تبدي في محاضرته «الخلق عماد الرجولة» لذا فإن أسلوب الحوار لا يغادر مبدأ الثنائيات المتضادة حيث يبرز عنصر الهدم والبناء ، النار والتراب ، ثم القوة الغاشمة والقوة الهادية، البحر والنور الهزيمة والانتصار إذ تهزم القوة الغشوم وتلوذ بالصمت كما حدث للبحر وتبقى الجبال عنصر الثبات والبناء راسية، ثم يذكر القوة الرحيمة حيث ينطلق الضوء منيراً الكون. وينتهي الشاعر من مناظراته التي أقامها بين عناصر الكون، ولم يميز بين ما أشار إليه من قيم يؤمن بها الشاعر ، وهي قيم كونية تشمل الأشياء والأحياء:

ومضى الدهر لا يثقل رجلا   تستوى عنده صباً وديور
هازئاً بالغرور والضعف والها   طل والدهر بالحياة بصير

ولكن هذا الإطار الرؤيوي الشامل الذي عبر به الشاعر عن رؤيته الفكرية كانت له أدواته الجمالية التي أفصح عبر التشكيل هنا، فبالإضافة إلى استثماره للأداة الرئيسة وهي أداة السرد التي تقوم على سلسلة من المتواليات كان يعمد إلى المراوحة بين السرد والتقرير، ولكن التقرير كان يأتي عبر أسلوب بلاغي ومقولات لها صفة بلاغية حيث الإيجاز والتركيز فثمة حكمة ومثل سائر وتعليق موجز مختصر.

ونماذجه الرئيسة التي مثلت دور الشخصيات المتحاورة هي عناصر كونية بما فيها السارد الذي يمثل وفقاً لأدبيات السرد الأنا الثانية للكاتب،

فقد جعل من الليل نموذجاً للقوة والعظمة والاستبداد كما أشرت، وكأن الليل هو الشاهد والراعي لهذه المناظرة، كما أنه عبر ما يرد من تعليق حكم يفصل بشأنها ويقرر نتائجها، يتماهى فيه الشاعر، فهو الناطق باسمه، والليل بما يتصف به من كتمان وسكون وستر مستودع لأسرار الكون والحياة، لذا جعل منه الشاعر راوياً يمثل أناه الثانية، ولهذا يقدم بين يدي روايته للحوار الذي دار بين عناصر الكون ما يوضح به طبيعة الشخصيات المتحاورة ونوازعها ملخصاً إياها بأنها ملاحاة أثارتها نوازع الشر، وهي نزعة أصيلة في الكون والكائنات ، حيث تفرز تلك المغالبة والصراع من أجل السيطرة والتفوق والتميز، وإذا كان هذا خبئ في عناصر الكون فهو منغرس في الكائنات الإنسانية ، وكأنما يبحث الشاعر عن جذور الصراع الكامنة في طبائع البشر، ولعل هذه الرؤية تبدو منسجمة مع ما يراه في محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) حيث يقول: «ينبغي الآن أن نستنتج أن الفضائل أنانية مهذبة، وأن الرذائل أنانية عارية، وأن الفضائل أدل على القوة وانطلاقها، والرذائل أدل على فتورها وضيقها» صـ 64.

وإذا كان الشاعر غير معني بتشخيص نماذجه بمعنى تشكيلها أو وصفها فلأنها قوى ماثلة في الأذهان ومرئية للأعيان، فهو إنما ينزع بها إلى التجريد لا التحديد على عكس المألوف في النماذج السردية التي يعمل السارد على تشخيصها وتجسيد خصوصيتها عبر حركتها وتفاصيل هذه الحركة، فهو يبدأ بعنصر النار وهي تمثل الطاقة التي تسري في عروق الكون، ولكن الجنوح إلى التفوق والتميز يتحول بها من قوة إيجاب إلى عنصر تدمير، من هنا لجأ الشاعر إلى استخدام أسلوب تقريري وصفي، ولكنه يحرص على ألا تكون للتدمير والفتك والتحدي وما إلى ذلك من معجم حقله الدلالي يتسم بالسلبية فيجدل به خيطاً دلالياً آخر انسجاماً مع منهجه القائم على التضفير أي الجمع بين الثنائيات المتضادة ، فبالإضافة إلى هذا الجانب الذي أملته نزعة التحدي الكامنة بوصفها سمة كونية، هناك قوة إيجابية، لذا استلزم ذلك الاقتراب أكثر من أسلوب التمثيل المشهدي حيث الأصنام تتحول إلى

رماد، والنار تتحول إلى عنصر إضاءة يبدد ظلام النفوس، وتبدو النار منطلقاً لبدء التاريخ الإنساني تاريخ الحياة فينتقل الشاعر من التمثيل الحسي إلى التمثيل المجازي وتصبح لغته أكثر اقتراباً من مربع الشعر.

وإذا كانت النار هي الطاقة المحركة التي تختزن قوة التدمير والتنوير فإن التراب هو المادة وهو قوام البناء، عنصر الكينونة والوجود، ومن المعروف أن المادة هي الوجه الآخر للطاقة وفقاً للنظرية النسبية وهي الجسد الذي يقابل الروح، ولكنه يسمو بها أو تسمو به أو يقعد بها أو تقعد به، فليس ثمة انفصام بينهما لذا نجد حمزة شحاته في محاضرته التي أشرت إليها من قبل يتحدث عن الحمار والكلب، فيعزو ما يتصف به الكلب من صفات إلى خفة جسمه واتزان صوته ودقة شمه وسرعة عدوه.

والتراب هو أصل الوجود وسر الكينونة الإنسانية فيما يؤكد الشاعر متوسلاً بالاستفهام التقريري، ومعروف أن الاستفهام من شأنه أن يثير استجابة المتلقي ويشركه، في صياغة الانفعال والشاعر الفيلسوف لا يكتفي بالاستفهام بل يعمد إلى التقرير بأساليب الخبر متكئاً على ثنائية الإثبات والنفي: الإثبات بالفعل (كان) المتوسل بالزمن الماضي والمتصل بالجملة الاسمية التي تدل على الرسوخ والثبات وبجملة الشرط التي تعتمد على مقدمات ونتائج فالمقدمة تمثلها جملة الشرط والنتيجة تمثلها جملة الجواب فيما يبدو بناءً منطقياً يتسق مع النزعة التحليلية الفلسفية: «كنت سر البناء فيه، فما قام ببناء» لولاي ما مد ظلاً، بالإضافة إلى ذلك يبدو حرص الشاعر على البقاء في دائرة الشعر فيستثمر الإيقاع الناجم عن التكرار والتماثل والترتيب، فالتراب (ناشر الحقول ومطلق الحياة حقلاً فحقلاً) (ووصلاً وفصلاً) وأتلقى أمانة الله ومازلت للأمانة ثقلاً ويراوح الشاعر بين اسمية الجمل وفعليتها خارجاً من نطاق الثبات إلى التحول وهذا يتسق مع تحول التراب إلى كائنات حين يستقصيها بقوله (الإنسان والوحش والنبت)، وفي مقابل الفعل المبني للمعلوم الذي استخدم في المقطع الخاص بالنار حيث تبرز

الذات عبر إسناد الفعل إلى الذات، فإن الفعل المبني للمجهول يأتي في سياق الأفعال المسندة إلى الذات في المقطع الخاص بالتراب ليطامن من حدتها ويحد من غلوائها (صيغ مني الإنسان).

أما المقطع الخاص بالبحر فقد اتخذ الراوي (الليل) موقفاً مسبقاً منه في مستهل المقطع واصفاً إياه بالسفينة الغضوب على نحو مباشر ثم جاءت على لسانه سلسلة من الاستفهامات التقريرية المستقصية التي تبدو رداً على ما قالته النار، ومن شأن الاستفهام بمفهومه المعتاد أن يزلزل يقين الأشياء في حين يأتي الاستفهام التقريري ليثبت اليقين ويؤكده، وتتخذ الثنائية الضدية في ألفاظ الشاعر وتراكيبه منحىً جديداً ذا منزع عدواني، فالبحر يطفىء النار وتعنو من خيفته العناصر الأخرى وهو يغرق الشواطئ إلى آخر هذه السلسة من الأفعال الموجهة ضد العناصر الأخرى وكأن البحر رمز للعدوان والصلف والكبر.

وأما معجمه فحقله الدلالي الرئيس فيتمثل في كل ما يتعلق بالكبر والوثوب مثل الزهو والأيد والسفه والغضب والشبوب (الاشتعال) والثورة وما يقابله من ذل وخضوع: الانطفاء والسكون والخوف والوجيب (الخفقان) والغرق والانطواء والقعود ، وفي الجملة فإن الجمل الفعلية تشكل النسيج التعبيري في هذا المقطع مما يناسب الحركة المنفعلة الغاضبة: «زها، رمى، يطفي آذنت، يوشك، تسكن، ثار، تعنو،أغرق، جاز، انطوى، هم».

وقد خصص الشاعر لحديث البحر في هذه المناظرة عدداً من المقاطع احتلت جل المساحة التعبيرية في هذه القصيدة، مما يؤكد رمزية البحر، فهو ليس مجرد عنصر من العناصر الكونية بل هو يجسد موقفاً كونياً بشرياً: وهو في كل مقطع يضع في مقابله عنصراً آخر في سلسلة من الثنائيات فهو يأتي مقابل الشطآن بالجبال، فإذا كان البحر غاضباً هادراً فإن الجبال الشامخات راسيات ساكنات نافياً عنها ما يمكن أن توحي به هذه الصفات من سلبيات. وكذلك يأتي البحر في مقابل النجوم والبدر والشمس والطيور والنسيم

والريح. هو عبر هذه المنظومة من الثنائيات يكرر الاستفهام (من له) معبراً عن الدهشة معظماً لشأن الكائنات الأخرى ، ويضيف إلى أساليب الاستفهام أسلوباً سردياً قصصياً في جمل قصيرة تعتمد على الفعل الماضي وتصور هزيمة البحر أما العواصف كما صور البحتري هزيمة الذئب فهو يقول: هم، فارتد، فارتمى، فطوي الدنيا حياةً، ومسرحاً، وخصماً .

مما يذكرنا بقول البحتري:

عوى ثم أقعى فارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

وقد حرص الشاعر على أن يفرد مقطعين من المقاطع المخصصة للبحر لصورتين متقابلتين في إطار منهجه القائم على الثنائيات المتضافرة، أما المقطع الأول فيمثل مشهداً بلغ منه البحر ذروة هيجانه حيث أشرك فيه الشاعر كافة العناصر التي تأذت من ثورته، فالكون والسماء رددا صدى هذه الثورة ، والأرض هاجمها كما لو كان قبراً، والكائنات كلها أخرست والبراكين ثائرة والشهب متهاوية والفضاء قد ناء بحملهما والجحيم الذي طافت به ساعة عسرة.

مشهداً أو (سيناريو) طغى فيه البحر على الأشياء والأحياء حيث العاصف الذي عصف به ، فيضج بالحركة والثورة في صورة وصفية متحركة، تلازم فيها الوصف مع السرد عبر سلسلة الأفعال الماضية، وكان من المناسب أن يكون السرد مطعماً بالاستفهام تعبيراً عن أجواء الثورة، وهي سلسلة من التساؤلات التي تعبر عن الحيرة والدهشة معاً، وقد وظف الشاعر القافية المدودة لتستوعب هذه الحركة الطاغية. وهذا المشهد المفعم بالحركة يقابله مشهد آخر يسكن فيه البحر ويهوي إلى قرار مهين بعد أن هزمه العاصف شر هزيمة.

إن الليل الذي يلف الكون يرقب حركاته وسكناته ويروي عنه كل ما يقوم به ويخص البحر باهتمامه فيسجل آثار الهزيمة المرة الذي أضحى

أسيراً مقيداً يصحو ويبيت على المعاناة، هذا البحر هو ذلك الجبار المغرور الذي أصبح كسير الجناح مأسور الروح.

ثم يلتفت إليه بالخطاب باسطاً حكمة الحياة المستخلصة من هذه التجربة الكونية ، وهي خلاصة فلسفة الشاعر ورؤيته موجهة للبحر الذي يرمز للقوى المتجبرة مؤكداً انضباط النظام الكوني للعناصر مشيراً إلى أن الحياة وهم ، وهي تخدع الأقوى موهمة إياه أنها تفسح له المجال غير أنها لا ترحمه إذا جاء من هو أقوى منه وينتهي إلى تصوير الهزيمة والاندحار اللتين كانتا مصير البحر وشاطئه، حيث تمضي الحياة هازئة بالغرور والضعف والباطل:

تتكون القصيدة من سبعة عشر مقطعاً في كل مقطع خمسة أبيات فيكون مجموع الأبيات خمسة وثمانين بيتاً، فهي قصيدة طويلة ولكنها ليست ملحمة بالمفهوم الفني، غير أن عنوان (ملحمة) الذي اختاره ليس دالاً على الجنس الأدبي وإنما على الرؤية.

وقد نظم الشاعر قصيدته على بحر (الخفيف) وهو بحر يحتفل بالإيقاع احتفالاً كبيراً يبدأ بفاعلاتن تطغى فيه الحركة على السكون حيث هناك ما يشبه القفز والانطلاق فبعد فاعلاتن تأتي مستفعلن التي توحي بالتلبث بعد الانطلاق ثم مواصلة هذا الانطلاق.

وقد بدأ الشاعر في المقاطع الأولى بالمناظرة الكلامية وكأنها المبارزة التي تسبق الالتحام ثم انتقل إلى الفعل حيث اندفع العاصف يثور بالبحر، حتى إذا هدأت المعركة بدا البحر ذليلاً مستكيناً، وهذا التنامي يكشف عن وحدة فنية عضوية حققها الشاعر، ولكنه ظل حاضراً متقنعاً بقناع الليل ينثر حكمته على لسانه ويعقب على المشاهد المتتالية مستخلصاً الحكمة التي يراها فلم يغادر موقع الشاعر لأنه في موقف السارد.

لقد أصبح البحر منكسراً في مقابل العاصف:

البحر العاصف	
لاذت شطآنه بالسكون	أعاصير ذلك العاصف
غرار خباً	تلوي بمائه والسفينة
يميد بالهول	ثار بالبحر ثورة
يهوي إلى قرار مهين	كما يحم القضاء
ما عض على عجزه	أخرست كل ناطق
بنان المعنيين	ناء منها الفضاء
استنجد البحر	البراكين ثائرات
معلناً ضعفه	الشهب تهاوت
آنس الموت	خبت ساعة عسراء
يدعو الضراعة خوفاً	هيهات أن يجبر من العواصف طود
ألقى قيادة واستندما	ما أكرم العاصف
عنى المدعي	ما أكرم القوي الرحيما
عاف الجهاد	آثر العف
ما تراه قد استكان	رنا العاصف الحطوم
ألقى إليك القيادا	استحثت قلب العظيم دواعيه
تولى مهزوماً	قلبي الضمير والإيمان
سعى صاغراً	إلخ........
يغضي ضراعة وسهوماً فلم يقو	

إن الشاعر ينصب الحديث إلى الليل الذي يسرد ما آلت إليه الحال في

سلسلة من المشاهد المتقابلة المتضادة كما أشرت من قبل في الجدول السابق، فقد استنجد البحر فلم يجد من ينجده ولم يجد من يعينه، من هنا كان اعتماد الشاعر على سلسلة من الأحوال (إعرابياً) وعلى المفاعيل، فجاءت أغلب مفرداته منصوبة، وليست هذه مجرد ظاهرة نحوية فحسب بل هي ظاهرة أسلوبية لها دلالتها: جمل السرد القصيرة المتوالية المعتمدة على الأحوال والمنصوبات الأخرى، في عدد من الجمل المتعاطفة التي يأخذ بعضها برقاب بعض، ثمة مشهد تتبدى فيه عناصر الطبيعة شخوصاً حية فالجبل يتوسط لدى البحر يحاول إصلاح ما أفسده البحر ملتمساً سبل الإقناع على نحو منطقي: مادمت قد حققت الغاية والهدف أيها العاصف فعليك أن تكف، وهنا تتجلى فضيلة القوى الرحيم الذي يقبل الاعتذار والتوبة، ويصور الشاعر مشهد البحر المهزوم المنكسر بعيني العاصف المنتصر، الذي رحب بوساطة الطود وبرسالة السلم والود والعشرة، ثمة مقطع يجمل فيه الليل حصيلة المعركة في مشهد، فهو غصان موضع سخرية من مظاهر الكون الأخرى مرعوباً راسفاً في الأغلال.

إن الشاعر يعمد إلى تتبع أدق التفاصيل، وهي وإن بدت في بعض الأحيان تفاصيل حية مشهودة فإنها في الحقيقة ذات بعد نفسي جواني، وذات طابع فكري فلسفي، وهذا ما يميز السرد الشعري عن السرد الواقعي النثري، وإن كان التشخيص جوهر السرد ومناط خصوصيته، فالأفعال حسية الطابع ولكن الدلالة معنوية نفسية، فالحركة جوهر المشهد القصصي حيث: رنا وألفى ورأى واستحث ولبى، وأصفى، وألقى ومضى ويلهو وقيد وهنا.... إلخ.

في قول الشاعر:

ورنا العاصف الحطوم إلى البحر	فألقاه مطرقاً إذعانا
ورأى الضعف عارياً، ينشد الرحـ	ـمة، هوناً، ويستعيد الأمانا
فاستحثت قلب العظيم دواعيـ	ـه، فلبى الضمير والإيمانا

قال: أهلاً بالسلم، والود والعشـ　ـــرة، صفواً، وبالوفاء ضمانا
لك عندي ما يطلب الخلق السمـ　ـــح فيمـا، أصفيكه وعيانا

فإن المرئيات والمطلوبات والمستحثات والموصوفات... إلخ أسماء معان مطلقة الدلالة.

(الضعف والرحمة والأمان والإذعان والضمير والإيمان والسلم والود والعشرة والوفاء والضمان والخلق... إلخ) هذه أسماء معان مطلقة تعبر عن فكر الشاعر، من هنا كانت الحركة في إطار الفكر وكان التشخيص خادماً لهذا الفكر وليس راصداً للتفاصيل الحية السردية، وجاءت في إطار استقصائي، وجاءت الأفعال المتتابعة في إطار الفعل ورد الفعل أو السبب والنتيجة شكلت الأحوال صلب المشهد في بعده الإطلاقي مقيداً بالحركة الذهنية وإن بدا منعتقاً من إسار السكون الذي يميز التأمل.

إن الشاعر يحرص على تقديم لوحة كونية نابضة في أعقاب ذلك الصراع وتلك المناظرة التي وصفت بأنها شر (وكانت على الطبيعة شراً) ولكن هذا المشهد يحتشد بالثنائيات فقد عفا الكون وآفاق الصباح يندي ويرفض هوى وسحراً، واستيقظت الروابي وهي في حالة سكر، وكذلك النور الذي عم السهل والوعر، ثم الحديث وفضول الحياة سراً وجهراً، ثم اللاهي والموتور، ثم المجون المثير والشمات المرير وينزو... إلخ.

فالحركة في القصيدة ناجمة عن هذه الثنائيات التي تثير الذهن وتشحن الإيقاع، فكل فعل يتبعه فعل آخر أو يحدث نقيضه. مما شحذ جماليات التوقع وأبقى المتلقي في حالة يقظة تامة.

أما في أبيس فثمة طرفان رئيسان في هذه القصيدة: الطرف الأول الذات الشاعرة والطرف الثاني الحب، وإذا كان الشاعر العربي القديم يجرد من نفسه من يخاطبه ويبثه شكواه فإن الشاعر الحديث يتمرد على ذاته المتصدعه وينقلب عليها، ويوجه خطابه إليها، ولما كان الحب هو الطرف الآخر

الذي يخاطبه الشاعر في القصيدة فإن هذا الحب إنما يمثل الذات المنقسمة على نفسها، فالذات في جانب منها منحازة إلى هذه العاطفة بينما الجانب الآخر يقف في مواجهتها، وهذا موقف رومانسي مألوف فالشاعر فيه يبدو ممزقاً.

وحمزة شحاته الشاعر المفكر يسمو بموقفه الخاص ليجعل منه موقفاً عاماً ورؤية للحياة والوجود، وهو وإن جرد موقفه من خصوصيته - لا يستطيع أن يكتم لواعجه أو يحجب تناقضه وحيرته، لقد جعل من الحب قرينه الذي يسائله ويخاطبه ويبثه الشكوى ولكن الحب وحده لا يحتمل ذلك القدر الهائل من البوح عن تلك التجربة الغنية المتكاثرة التي لا تقتصر على الجانب العاطفي الوجداني، بل تحتشد بالوقائع والأعباء والأحداث، من هنا جاءت مقاطع القصيدة ممثلة للتحولات التي انتابت الشاعر، ففي المقطع الأول تفيض القصيدة بأنات الأسى كما يقول الشاعر الرومانسي عبدالمعطي الهمشري «أعذب الألحان ما أفرغت فيه أنات الأسى». ولهذا جاء المقطع الأول وقد تلاطمت فيه أمواج التساؤلات والسرد والوصف والتقرير والنداء في نسيج واحد، فثمة تساؤل عن الأسى والصبر والنداء وعن الشقاء وتأتي كم الخبرية على التخوم الفاصلة بين الاستفهام المثقل بالانفعال والبوح المحتشد بالأسى، وأما السرد فيروي قصة العذاب، وتتنامى القصيدة عبر نسيجها اللغوي لتنقل من حركية الأفعال إلى رسوخ الأسماء فقد بدأ الشاعر بالشكوى والبحث والمناجاة والتساؤل ثم انتهى إلى تأكيد جملة من الحقائق المستقرة قبل أن يعود إلى دوامة الحركة من جديد حيث الاضطراب والحيرة والتناقض الذي عرف به الشاعر الرومانسي.

هكذا أنت والمحبون من قبل فراس مسير للفناء
رحلة تثمر اللغوب وخيط من حرير يقتادنا للشقاء
شجون لا تنتهي وصراع الصبر دائم الغلواء

ثمة حلقة دائرية يسلم الشاعر فيها نفسه منها للحيرة والاضطراب،

ولكن حيرة الشاعر هنا ليست حيرة المحب الواله فحسب، ولكنها حيرة المفكر الفيلسوف الذي فجعه الواقع ففزع إلى الشعر.

وحتى إذا بلغ الشاعر في المقطع الأول ذروة المعاناة عبر سلسلة من الثنائيات اعتدنا عليها في قصائد الشاعر، فالدمع في المآقي واللهيب في الأحشاء، والليل والفجر والنعيم والشقاء والإباء والصبر والعذاب والهوى والضلال والنهاية السوداء والورد والشوك والمهج الحرى ورؤى الشعراء واللغوب والشقاء والشجون والصراع والصبر والغلواء والحجى والأماني والخيالات والشموع والأسى والرجاء، والغايات والأهواء وظلمة الحيرة وبصيص الرجاء والجراح والبرحاء. إذ لا يكاد يخلو بيت من ثنائية من هذه الثنائيات التي لا تبدو عفوية بل مخططة تعبر عن حيرة الشاعر وتمزق ذاته.

إن الصور التي أتى بها الشاعر تنهض على التشخيص ولكن صوره جزئية متشظية كما هو الحال بالنسبة للذات المأزومة المشتتة.

وإذ يفرغ الشاعر في المقطوعة الأولى من هذا البث المتصل نجده يستهل المقطوعة الثانية بانعطافة جديدة، ولكنها ذات بعد تراكمي، فهو إذ يغير لفظ الحب الذي يخاطبه إلى بديل كنائي هو بريق السراب، الذي يعود للتأكيد على أنه هو المخاطب الأول «أنت، أنت الهوى دنواً وبعداً في تصاريف غدره والوفاء» ويلاحظ أن الشاعر في هذا المقطع قد أكثر من الصيغ التوكيدية، حيث التوكيد عن طريق التكرار وحروف التوكيد، إذ يقرر الحقائق المتصلة بماهية الحب وكينونته.

ويمضي في منزعه البوحي الشكاكي، ويتحدث عن مصير الهوى وقصصه، كما يستمر في تجاهل خصوصية التجربة محولاً إياها إلى قضية مجردة، مستبدلاً بضمير المتكلم المفرد ضمير الجماعة محافظاً على الحقل الدلالي الرئيس بمعجمه وهو حقل الشقاء والعذاب والانطفاء والعناء، ويبدو ذا نزعة فلسفية شارحة لماهية الحب الذي يصبح ظاهرة كونية حياتية فهو يقرن الهوى إلى دوامة الحياة التي تلف الأموات بالأحياء ختامها الموت، حيث

تتردد مفردة الموت ومترادفاتها كثيراً: الربيع المهدد بالانطواء والجهد الراسف في قيود البلاء والقصة ختامها الموت والهوى كالردى.

وقد دار الحديث عن الموت والعناء والبلاء فيما يقرب من عشرة مواقع أو أكثر بعضه كان مباشراً والبعض الآخر لم يكن كذلك، وقد أفعم هذا المقطع بالثنائيات على النحو الذي أشرت إليه سابقاً.

أما المقطع الثالث الذي يوجه فيه الخطاب إلى نعيم الهوى فهو يتحدث فيه حديثاً فكرياً مباشراً في نزعة استقصائية ذات بعد كنائي، وهنا يبدو الانعطاف واضحاً في خطاب الشاعر حيث يخرج من دائرة الحب ومضطربه إلى نطاق أوسع يجول عبره في مساحات متنوعة ورحبة، وهنا يكرس الشاعر منزعه الفلسفي حيث تتوالى الحكمة في ثوبها التقريري الواثق وتتراكم ولا تنمو على نحو عضوي وتنخفض درجة التعبير المجازي إلى حدها الأدنى ويسيطر المنطق وتتراجع الثنائية إلى أدنى مستوياتها، فقد حمل الشاعر على النفاق والعنف الدموي والأمن الذليل ويعلي من شأن المعاناة وركوب المخاطر والعذاب والجمال والطهر والصدق والوفاء والحياء والصداقة الخالية من الخداع والرياء والطمن والبعد عن الحقارات ومهاجمة الشمارات الزائفة والفجور والافتراء وتحويل الصلاة والتقوى إلى فخاخ للبيع والشراء والخضوع لغير الله سبحانه وتعالى وينتهي إلى وقفة متفائلة يختم بها هذا المقطع.

إذ يقول:

لم تهد عزمه يساندها الإصرار لم يلق راية الكبرياء.

ولعل أبرز ما يتسم به هذا المقطع التعبير عن رؤية الشاعر وفلسفته تعبيراً مباشراً، والتزامه بالثنائيات والتعبير بالجمل الاسمية، وحرصه على ازدواج المفردات في نهاية البيت وولعه بالمرواحة بين الإثبات والنفي ونزعته الاستقصائية التي أدت إلى تكراره لكلمة حيث أربع مرات متتالية في بداية كل بيت ثم سبع مرات متتالية أي ما مجموعه إحدى عشرة مرة، وهذا

الإلحاح يستقصي فيه الشاعر الحالة مستخدماً أسلوب النفي بلا، كذلك فإن التعبير الكنائي طغى على الأسلوب الاستعاري.

وفي المقطع الرابع ينعطف الشاعر بالخطاب في وجهة أخرى منشغلاً بالإبداع، فهو يخاطب (ما يكتبه) سطوره، وهنا نلمح نرجسية الفنان فهو إنما ينير بما يكتب جوانب الصحراء، لذا تحتل مفردة النور وصلها الدلالي مكانة مهمة في التشكيل والصياغة، ويبرز العنصر الطبيعي الكوني والتوظيف للنموذج التاريخي حيث عمرو بن العاص عبر تشكيل المشهد الذي تتناسج فيها النار والنور والعبقرية والإبداع وتتحول الثنائية من صيغتها الجزئية على مستوى المفردة والعبارة إلى درجة الواقع والتاريخ والمواقف الإنسانية والسياسية، فثمة مقارنة بين ما كان في عهد عمرو وما هو حادث في تلك الحقبة، ويبين ما يدور في بقعة ما من الوطن العربي وما يدور في بقعة أخرى، وترتفع وتيرة الانفعال في منزع هجائي خفي يلمح ولا يصرح ويعمم ولا يخصص، ولكن الأمر المتكرر الذي خرج عن معناه المعتاد لتحقيق غرض بلاغي يتكرر بين الفنية والأخرى موجة إثر موجة.

إن حرص الشاعر على جدل الثنائيات في شعره أملاه هذا النزوع الفكري إلى المقارنة بين الفضيلة والرجولة فهو يقول:

«فترة الرجولة إذاً قوة حرة ، تؤمن بحريتها إيماناً صارماً ومعظم الفضائل انحراف نفعي مستور بمطالب النفس وأنانيتها» صــ 115.

وهو يمضي في المقارنة فيقرب بين الرجولة والفضيلة تارة ويباعد بينهما تارة أخرى، فالرجولة في نظره قوة وجمال وحق، أما الفضيلة فجمال فقط بل يمضي إلى أبعد من ذلك فيجرد الفضيلة من الحق أيضاً لتظل جمالاً محضاً وهذا النزع التحليلي الجدلي نرى أثره في بناء عدد من قصائده ولغته الشعرية فيها. فثمة جملة من التساؤلات يجيب عنها بجملة من التعليلات هي أقرب إلى الافتراضات، وهي افتراضات منطقية تخضع للتأمل

ويتولد عنها استفهامات أخرى تقريرية الطابع تارة وتقوم على الدحض والتفنيد تارة أخرى، ويلح في هذا التفنيد بحشد هائل من البراهين تأتي على شكل سيل من الصور الكونية في نزعة استقصائية تستغرق عدة مقامع، وتأتي سلسة التساؤلات القائمة على الرغبة في التعيين مؤكدة حيرة الشاعر وتردده بين الثنائيات.

وفي هذا الإطار الثنائي الكلي تتوازى الذات مع الآخر، العاشق والمعشوق، حيث تتشابك علاقات الترادف والقضاء وتتشاكل التراكيب الأسلوبية حد التكرار أحياناً وحد المفارقة أحياناً أخرى: كما في قصيدة لم أهواك:

أتراني أهواك حقاً؟

أم تراني أهواك زوراً؟

أم تراني أحب فيك – وما أشعر – نفسي.

وأحياناً يأتي الجواب قاطعاً حاسماً يحفل بالتذييل والتقرير حينما تتضخم الذات، وتتنافى هذه الثنائية الجدلية بين التوازي والتردد والتوحد والفناء، كما تتردد الثنائية بين الفكر والحس والقلق واليقين.

والقصيدة التي تبدو من خلال بنائها المقطعي أشتاتاً تتردد بين تلك الثنائيات: الشك واليقين الذات والآخر الفكر والحس التقرير والطلب التصوير والتجريد هي في حقيقة الأمر صورة شديدة الوضوح للنزعة الفكرية التي نتلمسها في رؤية الشاعر حيث الإلحاح على الفكرة لإثباتها ثم التفتيش على ما ينقضها وإعادة بنائها، فهو ما ينفك يركب الفكرة ويفككها ثانية ليعيد تشكيلها من جديد وهكذا نراه في بنائه للقصيدة، فهو يشتكي من المحبوب في مقطع ويشكك فيه ثم يعود إلى الفناء في المحبوب، انظر إليه يقول:

أي حاليك أشتكى؟ أنت في القرب، وفي البعد مطمع ممطول

ثم يعود ليقول:

لتمنيت أن أكون عبيراً ضل سراه، في جوانب صدرك.

الولع بالتعريف والتحديد والتحليل يأتي في ثوبه الشعري عبر النداء والتقرير الذي يقصد إلى النفي والإملاء والإثبات والتوكيد، وجدل النفي والإثبات في لغة حمزة شحاته شديدة الوضوح، وكذلك الجمل المتعاطفة المستقصية، لغة الصمت هل يدانيك في الإعجاز قول من مفصح وهيوب ما غناء الكلام عن لهفة الأنفس في موقف الوداع الرهيب، هذا الاستفهام النافي لون من ألوان التوكيد، ولكنه يأتي في سياق الحوار الداخلي الذي يعبر عن إلحاح الفكرة ممثلة في تعريف الحب بأنه نجوى ونشوى وشعور وحنين إلى السكينة لا هياماً مقيداً بدواعي.. إلخ.

إن الطلب المعلل والسرد المكرر يأتي من ألوان التسويغ للفكرة التي ينقلها عبر الطلب والنهي - ولهذا جاء إستهلاله بالنهي في كل مقطع من مقاطع قصيدة «لا تقولي أهواك».

إن ولعه بالتعليل في نسيجه اللغوي ناجم عن نزوعه العقلي المنطقي واعتداده بالذات، كذلك فإن الجملة الاسمية عنده تأتي في إطار تعليلاته العقلية دالة على ثوابته الفلسفية، لذا كان الخيط الأبرز في ذلك النسيج، فإذا كان مدار جملة الفعلية ما كان منها طلبياً أو غير طلبي التعبير عن التجربة الذاتية في جريانها وتدفقها فإن الجملة الاسمية تأتي لتعقلنها عبر تجاوزها للحدث وصولاً به إلى ثبات الحقائق الكونية:

لا تقولي أهواك، لم يبق لي فيك خيالي، وقد تحطم وهما

ذاك حب الزهور للجدول الحافل رياً كيلا تجف وتظما.

منة لا أطيقها، ونفاق عفته، والهوى أعف وأسمى.

وهكذا تتوالى الجمل الاسمية في المقطع مؤكدة للمعنى مستقصية له، وهو في تشبثه بالطبيعة يأتي في صياغات مباشرة وليس على طريقة

الرومانسيين فناءً فيها أو تمثلاً لعناصرها بل فزعاً إليها غير أنها تبقى منفصلة عنه، وإن جاءت صرخته النهائية: إن الطبيعة أمي:

ودعيني على الطبيعة ألقي عن فؤادي الطلح أعباء همي

شاكياً ما لقيت من عنت الدنيا إليها، إن الطبيعة أمي

فهي طرف آخر ضمن ثنائياته، فلم يتوحد فيها بل ظلت المسافة بينه وبينها ماثلة في شعره، وهو إذ يفارق الحبيبة يلوذ بالطبيعة وإن شبهها ببعض مظاهرها كالزهور، وهنا تتبدى المفارقة التي لا يصنعها الموقف بقدر ما تمليها الفكرة «إن هوى الأنثى خداع معبر عن مناها».

وحينما يعصف به الهوى يستسلم للبوح وتداعياته وينزع إلى السرد يروي قصة وجده كما في «نفيسة» أو غادة بولاق وحتى هو يصطلي بنار التجربة لا تفوته المساءلة، ولا يكف عن التعامل مع المطلقات وأسماء المعاني، حيث تتحول تفاصيل التجربة إلى كليات: الأفق السامي ورسالة الحسن والحلم ونفحة من عبير الغيب وأغاني الخلد، حيث تمتزج الحسيات بالمعنويات فالطرف الساجي يبعث إلى التحليق في دنيا الخيال والهوى... إلخ، وتنهمر التداعيات التي تنطلق من عبارة مركزية تتحول إلى بؤرة ينداح حولها الموج.

ولا استهل شراع فوق صفحته مغالباً وجده إلا ليلقاك

حيث يتكرر النفي في بداية كل بيت كما تتكرر عبارة أم أنت وأسلوب النداء في مطلع كل مقطع، وحيث تصبح الكناية تعبيراً عن تجليات المعشوقة فهي جارة الليل ومنحة الليل وفرحة الليل وسره المنطوي.

ثم نبع الأحلام وابنة آمون والفجر وشمس بولاق وبنت حواء إذ يسعى إلى تجريد صاحبته، وحتى حينما يقسو عليها ويعود إلى تجريداته الفلسفية عن المرأة لا يغرق في تفاصيل التجربة بل يظل على شاطئ التعميم ويلوذ بتعريفاته وفلسفته:

أنت الحياة بلونيها محببة فما أرقك في نفسي و أقساك

وهي في نهاية المطاف امرأة.

والنزوع إلى الجدل والمحاجاة شديد الوضوح في قصائده وخصوصاً في العتاب المر، وهو في حواره مع صاحبته يلوذ معتصماً برأيه وفكره وتتكثف أسئلته على نحو يعبر عن موقف الإدانه، وتأتي جمله المؤكدة المبدوءة بأن لتعبر عن صلابة موقفه وحدته لذا يكثر النفي والأمر والاستفهام.

وهكذا فمن الواضح أن النسيج اللغوي والبناء الفني يخضع على نحو ما لمنطق الشاعر ورؤيته الفكرية ويعبر عنها.

الهوامش

1) حمزة شحاته. الرجولة عماد الخلق الفاضل، تهامة، جدة 1401هـ.
2) حمزة شحاته. رفات عقل، جمعة عبدالحميد شخص، تهامة جدة 1400هـ.
3) حمزة شحاته. إلى ابنتي شيرين، تهامة، جدة، 1400هـ.
4) حمزة شحاته. حمار حمزة شحاته، دار المريخ، الرياض، 1977م.
5) حمزة شحاتة. شجون لا تنتهي، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، 1975م.
6) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية). قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر. النادي الأدبي الثقافي جدة، 1405هـ، 1985م.
7) عزيز ضياء، قمة عرفت ولم تكتشف، المكتبة الصغيرة، الرياض 1397هـ.
8) الغذامي، المرجع السابق ص 229.
9) حمزة شحاته، الرجولة عماد الخلق الفاضل، مصدر سابق ص 34، ص 35.
10) د صلاح فضل، أساليب الشعرية، المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م.
11) حمزة شحاته، ديوان حمزة شحاته، صور عن الديوان ط، 1، 1408هـ، 1988.
12) حمزة شحاته، ديوان حمزة شحاته، مرجع سابق.
13) حمزة شحاته، حمار حمزة شحاته، مرجع سابق.

عندما ألقيت بالعنوان جزافاً للأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، ودونما وعي مني، عدت وتساءلت بعدها، بوعي محفوف بالتراجع: لماذا خطر في بالك أول ما خطر موضوع «الأمومة عند حمزة شحاتة»؟ لسهولة الموضوع؟ وضيق الوقت؟ أم لأن المصدر والمرجع الحي النابض بالتجربة المعتقة والموثقة متوفر وغير عصي، بحكم صداقتي لـ «زلفى» الابنة الصغرى لحمزة شحاتة، والتي بدأت منذ عام ونيف، حين كان من المفترض أن يحضر الدكتور الغذامي إلى جماعة حوار في النادي الأدبي بجدة لمناقشة الحداثة من منظور كتاب «حكاية الحداثة»، وطبعا قربان الحداثة، كتاب «الخطيئة والتكفير» وما جاء عن حمزة شحاتة. واتصلت بي زلفى لتستفسر عن موعد المحاضرة وعن رقم الدكتور الغذامي لأنها وشقيقتها يردن التحدث إليه. واستمرت العلاقة باستمرار حضور زلفى إلى النادي، وكنت متحمسة جداً لوجودها لما يمثله الشعر عندي والشعراء من مكانة وإجلال تنسحب على كل ما يتصل بشخص الشعراء وآثارهم. وكنت أعرفها للجميع على أنها ابنة حمزة شحاتة. وفي كل مرة نجلس فيها أمام الشاشة في قاعة السيدات كنت أشير إلى الشاشة قائلة: «انظري يا زلفى إنهم يجلسون في قاعة حمزة شحاتة» وأستطرد «أنت ابنة حمزة شحاتة وحق لك أن تفخري كونك ابنة هذا العملاق الإنساني». وكان أكثر ما يلفت نظري في زلفى هو قوة شخصيتها، وتدفق أفكارها وصلابتها واحترامها الفائق لنفسها وللآخرين، ولباقتها، وأدبها الرفيع. إذاً هذا هو نتاج تربية حمزة شحاتة. هل أتراجع؟ أم أمضي في كشف معاني الأمومة في حياة حمزة حشاتة؟ ولكن ما دخل زلفى والأمومة؟ فإن كنت سأسألها، فإني سأسألها عن حمزة شحاتة الأب. فلم لا يكون الموضوع: «أبوة حمزة شحاتة»، أو «الأبوة عند حمزة شحاتة» أو فليكن: «أب وخمس بنات» أو «أخ وأخت

وخمسة بنات»؟ ثم تذكرت فيلما شاهدته قديما بطولة الراحل عماد حمدي اسمه: «أبو البنات» تلعب فيه نادية لطفي دور كبرى البنات. وهنا تذكرت شيرين، كبرى بنات حمزة شحاتة، ورسائله لها منذ زواجها ورحيلها عنه، ومعايشته لأدق تفاصيل حياتها، ومراحل حملها وإنجابها، وحثه لها على الصبر والتحمل، والإصرار على التعليم، والتفوق، ونصائحه لها التي تذكرني بـ «نصائح أم لابنتها ليلة زفافها». وأسقط في يدي! هل أتصل بالنادي لأغير عنوان البحث الذي لازال في علم الغيب؟ ووجدتني حائرة، فزلفى التي عولت عليها، وخطرت في بالي حينما سألني الأستاذ عن عنوان البحث، لن تحدثني عن أمومتها هي، ليس لأنها لا تعنيني، بل لأن حمزة شحاتة هو المعني بهذا البحث. وإن تحدثت زلفى فإنها ستحكي عن حمزة شحاتة الأب.

وبدلاً من إضاعة الوقت في تأمل العنوان، أو محاولة زحزحته، رحت أقرأ لحمزة شحاتة، وبدأت بشعره، ثم رسائله إلى شيرين، ثم «رفات» عقله، وتوقفت عند «الرجولة عماد الخلق الفاضل» دستور الشاعر الإنسانية الذي خطه شحاتة، وخارطة الفضائل، ودليل التربية الصالحة. فالأمة «لا تحيا إلا بالتربية الصالحة» «وقد تماثل أمة أمة في قوتها الظاهرة. ولكن الغلبة تكون دائما لأقواها خلقاً». «ومن الغريب حقا أن يهمل الطفل، ويكبت، ويعامل كما يعامل حيوان مغلق لا يحس ولا يدرك لأنه «إذا ترك الطفل لنفسه شعر بغربته في هذا المحيط، وتعلق بالزقاق والخدم، فنشأ نشأة شاذة مضطربة تكون شر أساس لحياته المدرسية، فإذا كانت هذه مضطربة شاذة، خرج معترك الحياة، حيواناً له مظهر الإنسان..» (108) وهذه النصائح الذهبية تصلح الآن لأمهات جيل الخدم وأطفال الفضائيات، أي أن حمزة شحاتة كان يستشرف عواقب حرمان الطفل من الكيان الأمومي الذي يشكل إنسانيته، والرعاية الأموميه التي تصب في وعيه كل معاني الانتماء والاستقرار. لقد آمن شحاتة بعظم دور الأم وتأثيرها العاطفي والسلوكي في بناء شخصية الطفل وضخ فضائل أنوثتها في دماء رجولته النابتة. وحديثي هنا عن الطفل الذكر، أما الطفل الأنثى فكينونة الأمومة الكامنة فيها هي وقود نشأتها الوجدانية

والجسدية، وباعث اكتفائها الذاتي. وهذا لا ينفي احتياجها هي الأخرى إلى وجود الأم، على الأقل لحراسة هذه الفضيلة الفطرية. لكن حمزة شحاتة معني هنا بماهية الرجولة ، وأهمية التصاق الطفل، أو «آدم الصغير» كما يحلو لشحاتة تسميته، وكما رأينا في رسائله إلى ابنته شيرين عند الإشارة إلى طفلها هاني في معرض الحديث عنه وعن تطورات نموه، وما يجب وما لا يجب بخصوص تربيته. فالطفل من خلال حياته المنزلية، في كنف الأم طبعاً، يعرف «قوانين العدالة والرجولة، والحرية، والوطنية، والجمال، والعواطف، والجندية، والموسيقى، والرياضة والاتساق والكرم، والشجاعة، والرحمة» (الرجولة عماد الخلق الفاضل 109). ذلك لأنه «لا شيء يعادل في الأهمية السنتين الأولى من حياة الطفل، فهي التي تكون مركز القيادة الوجدانية والجسدية والفكرية فيه. ويعتقد بعض علماء النفس أن الطفل في نهاية سنته الثانية يكون قد أتم شكل قالبه المستقبل» (الرجولة 109). ويستشهد حمزة شحاتة بالنظم التربوية في البلدان المتطورة ويقارنها بمجتمعه الذكوري القاسي الذي ينتزع فيه الطفل مبكراً من أحضان أمه ليقذف به في مهب الرجولة الفجة وفضاء المسؤولية المبكرة، فتهمل طفولته، «ويكبت ويعامل كما يعامل الحيوان المغلق لا يحس ولا يدرك» فيقول: «إننا نرى صلات الأمهات والآباء في الأمم الراقية، بأبنائهم، صلات ودية عميقة، تشبه أن تكون صداقة وارتباطاً في معظم أدوار النشأة، ونراها عندنا صلات تشملها القسوة والجمود والإهمال والفوضى، على اعتبار أنها تربية وحدود تقتضيها فوارق السن والإدراك، والمقام» (الرجولة 108).

وتذكرت هنا زلفى، وهالني أن يكون شاعر مرهف، ومفكر مستغرق ومنهمك ، قد تكبد عناء تربية أربعة نسخ من زلفى، وبهذه المنهجية الخلقية التي صاغها لنفسه أولاً، ثم عممها كوثيقة للرجولة التي أراها موازية لمبادئ الفروسية Chivalry التي تشمل الشهامة والنبل، والتي زخرت بها ملاحم البطولات في الرومانس الأوروبي والتراث الغربي.

في هذه الوثيقة الشحاتيه، يعلو شأن الأمومة، وتصبح هي المنبع الأساسي لفضائل الرجولة، وفروسية الرجل، والمحرك الأساسي لها فالأم كما يقول شحاتة، «هي التي تلد الحياة - والرحمة - والعدالة - والأم التي تلد الرجال. لو اصفت على ما يهيؤها لهذا» (101) أما البنت أو الفتاة فهي على الدوام العفيفة الحيية، أو كما يقول «البنت الخفرة التي ما تحس عرقاً ولا نكراً» حين «تفاجأ بشيء تنكرها طبيعتها» «فتقولها بدمها الطافر إلى وجهها المحتقن حمرة قانية - استح» (الرجولة 100). لقد أفنى حمزة شحاتة حياته في تربية بناته، والإغداق عليهن من «أمومته التي فجرها حرمانه القسري المبكر من أمه عندما اتهم بالرجولة ولما نضجت طفولته بعد، وحرمان بناته الهزلي من أمهاتهن بسبب علاقته الشائكة بالمرأة: «ويضيق الرجل بالمرأة المستعصية؛ وبنفس المقياس الذي لا يطيق به المرأة المستسلمة»؛ «أرحم تفسير لمن يتزوج أنه يجهل الخطر»؛ «الرجل يحب بقلبه وخياله، أما المرأة فلا تحب إلا بجسدها ومطامعها»؛ «السعادة كالمرأة... كلما ازددت رغبة في امتلاكها، نأت عنك»؛ «أن تملأ يديها بالمال خير من أن تملأ أذنيها بالقول»؛ «إذا لم تكن المرأة بحاجة إلى شبابك أو مالك أو حمايتك، فأنت عندها شيء لا وجود له في نظرها». ولنا أن نتصور ماهية الحياة الزوجية في كنف شاعر وفيلسوف ينشد الكمال والمستحيل في الزواج والحب رغم إدراكه بأنهما والمال من «من أقدم أسباب التعاسة في العالم» وأن «التشبث بالمثالية تهور وليس شجاعة» (رفات 58-63). لذا فقد انتهت جميع زيجاته الثلاث إلى الطلاق، وجميع علاقاته بالمرأة إلى الفراق، وفي جميعها صور نفسه على أنه الضحية المثال لأن «المعركة الأبدية بين الرجل والمرأة» في نظره «غير متكافئة... ينتصر فيها الرجل باستمرار.. ولكنه الضحية دائماً..» (رفات 59).

وهنا يختلط الحلم بالحقيقة والواقع بالخيال والحياة بالمثال، كما لا يعود هنالك فرق بين الأبوة والأمومة، أو حمزة شحاتة الأب وحمزة شحاتة الأم، فقد اصطبغت جميعها بالوجود الأنثوي الصاخب من حوله، وأحاطته به

بناته ذات اليمين وذات الشمال، وتوج هذا الكيان الأسري الحميمي وجود شقيقته خديجة معه كرمز للنقاء والفضيلة الأنثوية، وكقيمة على لصرح الأمومة، ومرآة له. ولتبدأ مسيرة الأمومة في تربية حمزة شحاتة لبناته بعد أن «ترك كل حياته، وكل نجاحه، ومتعته؛ ليقوم بدورها في حضانتهن؛ عندما ذهبت لتتزوج» (رفات 50). وليرد على من يسأله عن الأسرة في حياته، وعن «ماذا أتمناه لأبنائي.. والواقع المؤلم» قائلاً:

> أني حاولت بكل جهدي ؛ أن أكون أبا مثالياً لبناتي... وظللت أصارع المتاعب حتى خارت قواي.. وسقطت إعياء.. وعندما أجيب عما حققت لهن.. يكون جوابي.. لا شيء.. إن هناك شيئا أقوى من رغباتنا، وآمالنا، وجهودنا.. أما ماذا أتمنى لهن.. فلا شيء؛ غير النصيب الممكن من العلم والمعرفة.. ليس النصيب الذي كان يملأ رأسي قبل وجودهن، وبعده.. فقد كان حلماً ابتلعه الضياع.. (رفات 23).

وكما خاطب الشاعر البريطاني وليام بتلر ييتس W.B. Yeats ابنته الرضيعة في قصيدته «صلاة لابنتي A Prayer for My Daughter» يبثها فيها خوفه عليها من هذا العالم المضطرب والمتناقض، وأحلامه وصلواته بأن تحيا حياة آمنة وسعيدة نجد شاعرنا وفيلسوفنا حمزة شحاتة يخاطب ابنته (بناته) في قصيدة «بنتاه» يسكب على مسامعها هدير صمته، ونحيب صبره، وقد تمددت أكفان غربته لتطول بناته اللاتي معه، وتلتهم أفق الأحلام الذي رسمه لهن عندما يعود، ويضمه حضن أمه وأم بناته.. الوطن الأم:

يا بنتاه: أديري رأسك

في أفق الأحلام

وانتظري - قبلي -

أن يتحقق حلم منها

سيطول الليل..

نعم سيطول

ولكـن

ليس إلى غير نهاية.

لم يمت الفجر

والنور ولود

والصمت المطبق ينسج في بطء

أكفان الظلمة

بألوف الأيدي

يغزل رايات..

يحمل شارات الإصرار

والصمت عنيد يا بنتاه

والصبر..

رماد تكمن فيه النار

وسكون الغربة..

مفتاح الأمل الموعود. (ديوان حمزة شحاتة 336)

إذاً فإنا أمام مرب فاضل، وأب حالم ينشد الحرية والمستقبل المضيء لبناته، أمهات الغد. هل أغير العنوان إذاً لصالح حمزة شحاتة الأب الذي صنع أمومة بناته؟ أم لصالح الأمومة التي صنعت حمزة شحاتة الشاعر، الفارس (الجنتل)، والإنسان؟ ولماذا لا يكون حمزة شحاتة هو الأم التي أعدت طيبات الأعراق شيرين وليلى وسهام، ونجلاء، وزلفى؟ لقد أعاد حمزة شحاتة كتابة ملحمة الأمومة بدماء الغربة التي نزت من جثمان عزلته، وتبني فلسفة

الفضيلة الرجولية التي تبناها أم حشد من ذكور مكة، ليرسم له استراتيجية الرجولة الفاضلة المزروعة في رحم الأمومة.. تلك الفضائل والأخلاقيات التي افتقدها شحاتة في من حوله، وطفق يلملم أشلائها ليقدمها مكتنزة ناضجة لـ «رجاجيل» مجتمعه. كان رجلاً تلبسته الأمومة، وكان أماً حركته الرجولة.

وهرعت إلى زلفى أستفسرها عن حمزة شحاتة الأم فيثيرها سؤالي، وأعود أصحح، حسناً «حمزة شحاتة الأب الذي تقمص دور الأم» بعد أن أقفل باب منزله وبوابة قلبه في وجه حواء الزوجة:

لا تطرقي بابي

فقد أوصدته

وأمنت ثائرة الرياح

ووهبت عمري للطبيعة

بين ليلي والصباح

وهربت من أسر الحياة

ورحت

منطلق الجناح. (ديوان، ط 2، 131)

وتوالت أسئلتي عن أم حمزة - أصل الحكاية، عن شكل الحياة مع حمزة، وعن الأنوثة في بيت حمزة، وعن سر صلابة وقوة بنات حمزة، عن تهيئته لهن لدور الأمومة. عن عباء المنزل، والتي كان يقوم بها حتى في وجود الخادمة، وتدخله في كل صغيرة وكبيرة في المنزل، وعشت أياماً في بيت حمزة شحاتة، تذوقت طعم الحليب المخفوق بالبيض النيئ والعسل الذي كان يصر على تجريعه لبناته قبل الذهاب إلى المدرسة، والأطباق المفيدة التي كان يصر على طبخها بنفسه حتى في وجود أخته العمة خديجة: «كان يطردنا من المطبخ» هكذا تقول زلفى، و«يفرض علينا الأكل المتنوع الصحي، فقد كان ذا ثقافة عالية، وكان يتحايل علينا ليحببنا في الأكلات الصحية التي كان

يطبخها، ويبدأ هو بالأكل متظاهراً بالاستمتاع بطعمها»، وغير ذلك من طقوس الطعام، والنوم، والاستذكار والأنشطة الذهنية التي كان يشارك فيها بناته. حتى الأمور الأنثوية التي طرأت في حياة بناته وما صاحبها من تغيرات فسيولوجية، وجسدية، وأعراض بلوغ، عالجها حمزة شحاتة الأم بحكمة وشفافية، وذكاء بالغ وبدون أن يخدش خفر بناته. هكذا كبرت بنات حمزة، في كنف ذكورة حمزة التي روضها، وجاهد لقمعها لتصب بإحكام في قالب الأمومة، وما صاحب ذلك من توترات تحملها حمزة شحاتة بإصرار خاصة تلك المواقف التي كان حمزة يتصرف فيها كذكر حين تخاتله أبوته، فيقسو ويصيبه مس من سلطوية الذكورة وهيمنته والتي سرعان ما كانت تتلاشى وتنهزم أمام جبروت الأمومة وطوفانها الذي كان يجتاح بحنوه وعبقرية تغلغله وجدان شحاتة وردهات حسه الرجولي.

ولنا أن نتساءل هنا، هل تفاني حمزة شحاتة في الأمومة هو في المقابل تحقير لدور الزوجة، وتهميش لأي وجود للأنثى التي خانت، عدا دور الأم والأخت والابنة؟ وهل كان تفانيه الأمومي هو تعبير عن تقديسه للأم المثال؟ ولكينونة الأمومة التي تبوأ هو منزلتها باقتدار؟ وهذا ينقلنا إلى إشكالية صورة المرأة، والصور المتطرفة extreme images المتمثلة في ثنائية المرأة الملاك/ الشريرة Angel /Monster والتي حصرها الرجل فيها، فهي إما الأم المثالية، والأنثى الطاهرة والمرأة الملاك، أو المرأة الشريرة، أي امرأة الغواية. وفي هذا لم يخرج حمزة شحاتة عن هذا الإطار فأمه وأخته هما النموذج الأول للمرأة الملاك، والنساء الأخريات عدا بناته صورهن في شعره وكتاباته على أنهن رمز الخطيئة والخيانة، والكذب.

وفي تربية حمزة شحاتة لبناته، كان يعبر عن نقمته على ضعف المرأة الذي سينعكس على المجتمع ويجرده من فضيلته، فرجولته الفاضلة تحتم عليه أن يتصدى لهذا الضعف، ويهيئ لهن أسباب القوة. لقد شكلت الأمومة طفولة حمزة، وترسخت صورة الأم المثالية، الرؤوم، الخانع، الرحمه، الصبورة في ذاكرته، وتجذر رمز الأمومة في عقله الباطن، فطغت الأبوة الانسانية

الثائرة والناقمة على سلطان الذكورة، أو الأبوة الجائرة tyranic patriarchy التي سحقت طفولة حمزة، وطفولة أقرانه فكبروا قبل أوانهم، ولكن حمزة شحاتة فقط، الذي ولد نموذجاً رجولياً . كان الاستثناء. فقد كان متحمساً لكل أشكال التسلط والقمع، الذي ارتبط بنظام التربية الصارم في البيت، وفي الحارة وفي المدرسة، ابتداء من الأب، والأخ الأكبر، والأعمام والمدرس صاحب الفلكة.. إلخ. هذا النظام القاسي ناضل حمزة لتفكيك قضبانه، والثورة عليه في مجتمعه، هناك حيث «الحق للكبير دائما لأنه قوي، وليس للصغير.. لأنه ضعيف، الصغير لا حق له «وحيق» الحرية الجمال - الغناء - الضحك - الحق - للكبار دائماً لأنهم أقوياء..» (الرجولة 58). وفي مجتمع القوة هذا، مجتمع «خليك رجال»، و«الرجال ما يبكي زي الحريم»، الطفل مضطهد، والأم مطحونة. هذا هو النظام الأبوي، الذي تربى فيه حمزة، وقذف به إليه. والمجتمع المكي كان نظاماً أبوياً Patriarchal، تفرض فيه السلطة من خلال المؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وينبع من سيطرة الرجل على المرأة، والنظرة الدونية لها.

وكرد فعل لشحاتة الرجل، فقد قرر أن يعيد إحياء النظام الأمومي Matriarchy القائم على سلطة الأم بطريقته الرجولية، كدفاع عن سلطان المرأة التي هي أمه وأخته وابنته، لينشئ في منزله في القاهرة قلعة أنثوية تسكنها قبيلة من النساء. فالمنزل كما تقول زلفى كان يعج بالنساء، فبالإضافة إلى الأخوات الخمس كان هناك العمة خديجة أخت حمزة Virgin Mary وحسب زلفى «كان هناك بنات من الواحات»، أو شغالات مقيمات مع زلفى وأخواتها في المنزل، أو عاملات مقيمات يربيهن حمزة مع بناته، وفي هذه الثكنة النسائية، يسود قانون الأمومة الداعي إلى الرحمة والعدل والمساواة، وهو النظام الذي كان يحكم المجتمعات الأمومية في الماضي السحيق، ومنها مجتمعات كانت تعبد آلهة مؤنثة، وتعيش في تناغم قائم على التكافؤ وتنعم بالرخاء المادي، حيث كانت المرأة تتمتع بمكانة أعلى من مكانة الرجل، وتحظى

باحترام وسلطة أكثر منه. ثم جاء النظام الأبوي ليحل هذه المجتمعات، ويفرض الصمت والضعف على المرأة من جديد.

وبهذا انتصر حمزة شحاتة لفلسفته الرجولية، أي الرجولة التي ابتغاها لمجتمعه، فابتلي بها وهاجر بها، وجاهد نزعاته الذكورية، مع ما حملته هذه المجاهدة من توتر وعصبية، وندم، ومراجعات، واستنفار قيم، ونقض مبادئ، فقد رفض قوانين الرجولة (الاسترجال) المجحفة، أو البطريركية الذكورية Patriarchy، وحمل معه قوانين الرجولة التي أعلن مبادئها في بيانه الفلسفي عن الفضيلة، والتي جعل عمادها الحياء، الحياء من ظلم المرأة وتهميشها واحتقارها واستغلالها:

«أيها الرجل الذي لا يرى في المرأة إلا الجسد، هي الأم التي تلد الحياء.. والرحمة.. والعدالة.. والأمة التي تلد الرجال لو اصطنعت على ما يهيؤها لهذا – فاستح – (الرجولة 101)، ويستمر شحاتة في استصراخ فضيلة الحياء الرجولي مخاطبا ذكور مكة:

إن كنت بحاجة إلى خادم ، ولست بحاجة إلى زوجة فاستح

إن كنت لا تعرف في المرأة إلا لغة جسدها ، ولغة شهوتك

فاستح

وإن كنت لا تستطيع أن تعول زوجتك وتربي ولدك وتؤدي بها

أمانة أمتك وأمانة وطنك فاستح

أيها الأب، أيها الأخ، أيها الولي:

إن كنت لا تريد لفتاتك إلا الفتى ولو لم يكن رجلاً.. فاستح

إن كنت تبيعها لمن يدفع الثمن الذي تحدده فوراً. ويحقق

الشرائط التي تفرضها.. ولو كان مريضاً.. ولو كان طاعنا في

السن.. فاستح. (103)

لقد تشبع حمزة شحاتة بحب الأم، وسرت في دمه قدسيتها. فزينب التي مضت بعد أن أفنت عمرها في سبيل حمزة ،أصغر إخوته،

وكاد يذهب بصرها كمداً عليه حين كان في السجن، عادت لتسكن روحه وتبث قيمها في أسرته، وليتمثلها حمزة أسطورة حية تتغلغل في كيانه وتتلبس تفكيره ليصطبغ بصبغة الأمومة . وكما بقيت الأم الأولى، رمز الخصوبة، خالدة في الثقافات المتعاقبة ببابل وفينيقيا والحضارات اليونانية والمصرية، بدءاً بعشتار، الأم الكبرى، وانتهاءً بتجلياتها الأسطورية كمثل الإلهة «جيا» الأم - الأرض في الثقافة الإغريقية، والإلهة «إيزيس» في الثقافة المصرية، ظلت الأم في وجدان شحاتة هي الأسطورة المثال الذي أسقطه على بناته وأخته وسائر مملكته الأنثوية في عالمه الذي نأى به عن مجتمع مكة الذكوري البحت، والحلم الذي رآه في ابنته الكبرى شيرين، والتي عادة ما كان يناديها بالكوبرا، وهي لفظة تحمل نوعاً من التورية Pun، لما توحي به «الكوبرا» من تصورات ميثولوجية عن الأفعى أو الحية (الحياة)، وقصة ارتباط أصل المرأة بالأفعى. كما أنه، وعلى سبيل المزاح، وكما روت لي زلفى، قد أسبغ على بناته الأخريات أسماء أفعوانية أخرى، فزلفى «ذات الجرس»، وسهام «ذات الصل»، ونجلاء «ذات القرنين». ويمكن قراءة هذه التسميات قراءة أسطورية وربطها بمفهوم الأمومة الخالدة التي جسدتها الأم الكبرى عشتار وجسدها المغطى بحراشف الأفعى. كما أنها تبدو في كل الثقافات مصحوبة بالأفعى في كثير من الأعمال التشكيلية التي تصورها. فعشتار البابلية تلبس على رأسها تاجاً على هيأة أفعى ذات رأسين، والأم الكريتية الكبرى تمسك بيدها الأفاعي أو تلفها حول جسدها، أما إيزيس فينتصب عن يمينها ويسارها أفعوانان عملاقان فالحية المقترنة بالأم الكبرى هي هنا «رمز معقد متشابك، ولكنه في جانبه الأساسي يشير إلى خصائص عشتار القمرية وخصائصها الإخصابية» (سواح 138).

في هذا المجتمع الأمومي القديم الذي سادت فيه روح العدالة والمساواة، وتنفست الجماعات الأمومية هواء الحرية الذي صادرته المجتمعات

الذكورية لاحقاً، وتمكنت الأم الكبرى بما فطره الله عليه من طباع تفيض حباً وحناناً وعطاء من صنع هذا المجتمع الفاضل وصياغة قوانينه التي آخت بين أفراده. ففي مجتمع الأمومة هذا الذي تمركز حول الأم وعاش في فلكها،

> فاضت طبائع المرأة وصفاتها لتصنع حياة الجماعة فيها وقيمها وعلاقاتها ونظمها وجمالياتها. فحب المرأة لأطفالها هو العاطفة التي ميزت علاقاتها بالمحيط الأوسع، وهو النموذج الأساسي للعلاقات السائدة بين أفراد ينظرون لبعضهم على أنهم إخوة في أسرة كبيرة تتسع لتشمل المجتمع الأمومي صغيرا كان أم كبيراً، ومعاملة المرأة لأطفالها دون تمييز قائم على خصائص معينة أو قدرات وقابليات ومنجزات هي التي أسست لروح العدل والمساواة الاجتماعية القائمة في الجماعة الأمومية.
>
> وابتعاد سيكلوجية المرأة عن كل ميل نحو التسلط والاستبداد هو الذي أعطى هواء الحرية الذي تنفسته الجماعات الأمومية طيلة عهدهم. (السواح 33).

والعجيب أنه لازالت بعض عناصر هذا النظام الأمومي سائدة بين الطوارق الذين أبقوا على الكثير من عادات المجتمع الأمومي، ومعظم أساطيرهم التي يتداولونها تتمحور حول الأم الملكة وحارسة المكان. وكما تذكر فاطمة المحسن في مقالتها، «أسطورة عصر الأمومة: الرحمة أم الاستبداد» فقد أصبحت المرأة التي من أجلها ومن أجل نسلها أضحى الطوارق مقاتلين أشداء، رمزاً من رموز القوة والسطوة، وقوتها وسحرها موجهان إلى الغريب الغازي، في حين تتحدث الحكايات عن رحمتها إن لم تكن غاضبة، وكيف أن الطوارق خلافاً لبقية المجتمعات الذكورية قد قاوموا النظام البطرياركي، ولازال النقاب بين الطوارق رمز الرجولة وليس عوامل ضعف، إذ «يتنقبون

خشية الأرواح الشريرة، وقد أبقوا على عاداتهم حتى بعد أن دخلوا الإسلام ولم ينقص ولاؤهم للأم، مصدر الطاعة» (25). ولازال في عرف الطوارق أن ميراث الإمارة ينبغي أن يذهب إلى ابن البنت أو ابن الأخت، إلى حيث الأصل لا الفرع، ولازال الطوارق يرون أن البطولة تعود إلى حليب الثدي لا إلى «أرومة رجولية». وفي تعاليم الزواج الطوارقي، كما توردها المحسن، ما يعزز رأفة الرجل بالمرأة:

> فهو عليه أن يعامل الزوجة وفق قانون ليالي التراحم الثلاث، ففي أول ليلة عليه اعتبارها أمه، وفي الثانية أخته والثالثة زوجته، فإن فسدت علاقته بها كزوجة، عاملها كأخت، وإن فسدت علاقة الأخوة عاملها كأم. ولا تكاد علاقة تفسد بين أم وابنها. كما لا يمكن أن يستعلي الابن على أمه. يظل خلف هذا القانون عقل امرأة تعرف أن لا ديمومة لسلطتها إن لم تقم على مبدأ الحب، وهو الأقوى في العالم المتصالح مع نفسه (25).

وهنا تتجلى مكانة الأم والأخت، قطبي الحب والتراحم في ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة والتي وعاها شحاتة في عالم رفض التصالح معه. لذلك كان دائما ما يردد «أبغي أربيهم زي ما كانت أمي وأختي» حلم شحاتة بهذا المجتمع الأمومي الذي كان قد قرأ عنه في الأساطير، ذلك المجتمع الذي «يسلم فيه الرجل القيادة للمرأة، لا لتفوقها الجسدي بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية وقدراتها الخلاقة وإيقاع جسدها المتوافق مع إيقاع الطبيعة» (سواح 32).

ولقد حاول حمزة شحاتة أن يرسي هذه الدعائم بكل ما أوتي من عاطفة أمومية وفضائل رجولية هي في فلسفته من صميم الفطرة الأنثوية. وأمومة حمزة شحاتة في رأيي هي من نوع الأمومة الرجولية masculine motherhood، وهي أمومة صافية نقية وخالية من إعاقات التسلط والسيطرة، تتماهى مع الصورة المثالية للأم والتي شغف بها شحاتة. لذلك

تعبت بناته من صرامته وإصراره على تطبيق تصوراته عن المرأة الأم/ المثال ورؤيتها فيهن. عشق حمزة الطهر الأمومي والكمال الأنثوي كما رآهما في أمه زينب وأخته خديجة، وتلك السيدة الفاضلة من آل جمجوم التي رعته رعاية الأم عندما قدم إلى جدة وهو لايزال غضا فتياً (نفت زلفى وجود هذه السيدة في حياة والدها، وأكدت أن حمزة شحاتة كان شاباً عندما غادر إلى جدة «لا أدري من أين جاء الغذامي بهذه المعلومة، وقد يكون هنالك خلط بين اسم محمد نور جمجوم واسم عمي محمد نور شحاتة ومعها اختلطت الحكايات [!!]»).

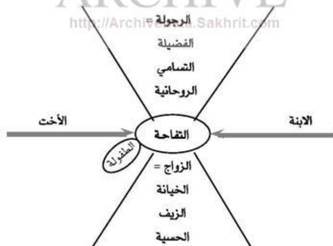
وما يهم هنا هو أن ملامح الأمومة التي عشقها حمزة، وحلم بها، ظلت تسكنه طوال حياته، وقد بحث عنها في جميع النساء اللاتي عبرن جسر ذكورته، ولما لم يجدها (كما سترها خياله، وفصلتها فلسفته) نفاهن من عالمه، وأبقى على بناته تغذي فضيلة الأنثى فيهن الأمومة فيه. لذلك فقد كان يحاول بعصبية وإصرار تربية بناته على هذا النحو. رضي أن يكون أماً، وحاول مراراً أن يعاملهن كما عاملته أمه وأخته. أراد الرجل فيه أن يصنع منهن زوجات كاملات، وأراد الأب فيه أن يصنع منهن بناتاً مطيعات مهذبات ومثقفات، وأراد الابن فيه أن يصنع منهن أمهات عطوفات، لكن الشاعر/ الفيلسوف فيه أراد أن يجعل منهن أمهات فاضلات قويات متمردات. فقد كره شحاتة خضوع المرأة كما رآه في مجتمعه، وتمرد عليه، وأراد أن يربي بناته على غير ذلك؛ إذ تبدى له مجتمعه متخلفاً من خلال كبته للمرأة الذي رآه كبتاً لرجولته هو. فالمرأة هي سر الرجولة، وهي التي تنجب الرجال. والأم بالنسبة لحمزة هي المنبع.

وشحاتة كأم يثير فينا الكثير من التساؤلات: كيف تأتى لأب أن يكون أماً؟ (تقليدياً الأنثى هي من تقوم بذلك، وكيف تأتى لهذا الذكر أن يعيد صياغة الأنوثة حسب ما تمليه عليه مخيلته، وتضغط عليه منظومة الأمومة السامية التي جسدتها أمه، والكامنة فيه، والأنثى العفيفة المتفانية التي جسدتها أخته خديجة، والمعطاءة الفاضلة التي جسدتها بنت الجمجوم (إن

وجدت!). فالأم هنا ليست طاردة كالتفاحة التي جعلها الغذامي في كتابه «الخطيئة والتكفير» رمزا لمركزية العلاقة بين شحاتة والمرأة، أي آدم وحواء، والمحورية الخطر التي تحكمها:



بل جاذبة لكل طاقات الفضيلة ومصادر الأمومة الأزلية. فبراءة البنت، وتضحيات الأخت، كلها تصب في مركزية الأم المثال عند شحاتة. وما فتئت ذكريات الطفولة تصعد به إلى قمة الرجولة وفضائلها؛ وهي العالم الذي توقفت عنده أحلامه:



أشقته المرأة - الزوجة وشقيت به. أشقاه جسده، وعاش حياته يحارب النفس الشرهة إلى متعة الحس ونزوة العيش وطفق ينشد خلود الروح، ويدفع ضريبة أن يحيا مترفعًا: (الفرق بين أن نحيا وأن نعيش). وفي هذا يقول في إحدى رسائله إلى شيرين، «إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداءه هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش» لأن الذين «يعيشون فقط - وكالآخرين - لا يدفعون هذه الضريبة التي نشعر بقسوتها» (121). فحياة حمزة شحاتة كما يصفها أصبحت «سلسلة طويلة من الاستشهاد» لأن العيش «بالنسبة إلى من استكمل وعيه محنة تستوجب الرثاء». فقد ناء كاهله بعبء السنين وأعباء المثالية «ومات بعدد الذي مات له من أفكار، ورغبات وميول، وأهواء..» (رفات 87).

ألغى شحاتة موازين الذكورة المجحف، ورحل حاملاً معه قوانين الرجولة التي صاغها ليعيد تربية رجولته من خلال كسر الفروق الجنوسية أو الـ gender وتفتيتها لتصبح أمتعة وأردية يتم تداولها في الحياة اليومية، يبادلها مع بناته، ولتصبح الذكورة والأنوثة تماماً كالملابس الصالحة للجنسين Unisex، فتارة يستأنس لضعفهن وحاجتهن إليه، وذلك حين تكتسحه نفحات الرجولة الفاضلة («رفقاً بالقوارير» وسلسلة «استح»)، وتارة يحرضهن على التمرد، ويغذي القوة فيهن وذلك حين تتلبسه الأمومة المخنوقة لتعبر عن حرقة الأنثى الناقمة على قمع السنين.

وعندما كانت شقيقته، البتول خديجة تتقمص دور الأم في مملكته، وتتقاسمه معه، كان شحاتة يمارس دور الحارس لهذا الكيان الذي أراده ملائكياً، وهرب به ليعزله، وينأى به عن كل ما رفضه في مجتمعه. وعندما ماتت كان عليه أخذ دورها، وامتلاك أمومتها، وأن يكبت كل هنات الذكورة فيه، ويطمس معالمها الانفعالية والسلطوية. وكانت حقاً مهمة صعبة، فالحلم الذي كان يحققه في وجود أخته.. حلم مملكة الأمومة الفاضلة.. صار عليه أن يكمله وحده وأن يمارسه أمام الملأ؛ وأن يتولى بنفسه قتل جسده ودفن ظمئه. هذا التغيير الذي عبر عنه بغصة قائلاً:

أما أنا فقد انتهيت

وشربت من حلو الكؤوس

ومرها - حتى ارتويت

وبلغت من غايات حبك

ما كرهت.. بما اشتهيت..

وأفقت من حلمي الجميل

على الحقيقة

وهي كابوس ثقيل

وتسللت من حاضري

أوهام ماضيك الحفيل

وفرغت من وصب الخيال

فلا اشتياق.. ولا غليل (ديوان، ط2، 131)

ولم يكن حمزة ليتزوج، فالزواج الثالث، كما كان يردد كان انتحاراً. فقد قوضت الزيجة الثالثة كل احتمالات الارتباط.. انتحر حمزة الزوج أو نحرته التجربة، واستيقظ الراهب فيه. ويوم ماتت خديجة، بعث حمزة الأم، وانتعشت أمومته الكامنة، ليحيا («فرق بين أن تحيا وأن تعيش») وتحيا عشتاراته الخمس.

وقد كان يمكن لهذه الورقة أن تنحو منحى آخر بعيداً عن الأسطورة الأزلية لأمومة الكون، وأنثوية الطبيعة، وطقوسية العلاقة بينها وبين الأنثى الأم، وربطها بقدسية الأمومة عند حمزة شحاته. أقول كان يمكن لولا أن المعني بهذه الدراسة هو هذا الفيلسوف والشاعر الذي جلل الغموض الأسطوري حياته، وأثار تمزيقه لأشعاره، ونكرانه لذاته، وزهده، وتشاؤمه حيرة القراء وكل المحيطين به حتى بناته. لو لم يكن هذا الأب حمزة شحاتة

لكان بإمكان هذه الورقة أن تركز على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية التي تضيء طبيعة العلاقة بين شحاته وبناته من منظور الأبوة fatherhood، وحتى الأمومة الأبوية masculine motherhood التي يمكن دراسة وتصنيف علاقة حمزة شحاتة الحميمية ببناته في إطارها. كما يمكن استقراء هوية الأبوة والحس الرجولي عند أب مثل حمزة، يمكن تصنيفه بلغة النظريات التربوية والسيكولوجية من فئة الآباء مانحي الرعاية الأساسيين Primary Care giving Fathers (PCGF)، أي الآباء الحاضنين لأطفالهم، الذين يتولون وحدهم مسؤولية تربية الأطفال، وهو دور لا ينسجم مع إيديولوجية الهيمنة الذكورية الأبوية hegemonic ideology of masculinity and fatherhood والتي يقمع فيها الرجال سلسلة من العواطف والاحتياجات والإمكانيات مثل الحنان والاحتضان والشفقة. فهذه العواطف في رأي لورا كوب Laura Cobb عادة ما ينظر إليها على أنها ممارسات غير متفقة أو متسقة مع الرجولة القوية. لذا كان على الرجال أن يستأسدوا، ويعملوا عملاً مدراً للمال، وينجحوا ليمتلكوا نوع القوة المرتبطة بالذكورة (6-8) ولهذا فإن الأبوية حسب كونل Connell ليست فقط لسيطرة الرجال على النساء، ولكن أيضا كتتابعات hierarchies هرمية للقوة وسط مجموعات مختلفة من الرجولة المهمشة (Cobb 9) وهنا تتساءل Cobb عن الكيفية التي يبني فيها هؤلاء الذكور حسهم الرجولي، ويتعاملوا مع رجولتهم وهم إزاء مهمة نسائية كهذه، وعما إذا ما كانت مفاهيمهم الجندرية أو الجنوسية تتداخل مع شكل الهيمنة الذكورية المتجذرة في البناء الثقافي للمجتمع؛ أم أنهم يبنون ويكونون نوعاً جديداً للذكورة. وتضيف Cobb أنه على الرغم من أن مثل هؤلاء الآباء (وشاعرنا واحد منهم) ليسوا أقل رجولة، ولهم من الحس الذكوري ما قد يفوق غيرهم من الآباء، إلا أنهم أكثر مرونة فيما يتعلق بتوزيع الأدوار بين الجنسين في المجتمع، ولا يجدون غضاضة في التصريح بدورهم كحاضنين ومربين يقومون بدور الأم والأب معا (كما رأينا في تصريحات حمزة شحاته: «لقد تزوجت ثلاث نساء على التعاقب، وأنا الآن أعزب... وولد لي من

إحداهن أربع بنات باطراد، وبنت من الأخرى ويقيت وحدي المسؤول عن خمس بنات محرومات من الأمومة»)، بل ويعمدون إلى انتقاد بعض الطرق التقليدية في تربية الأبناء، ويظهرون نوعا من الثورة على ما يروه خطأً في التربية، ويطورون طرقاً بديلة في تربية الأطفال ورعاية الأسرة. وهذا ما رأينا عليه شاعرنا في تربيته لبناته ، وخروجه عن المألوف، وفي انفتاحه وتفهمه لمراهقة بناته، واحتوائه لهن بأسلوب سبق به عصره، وتميز به عن رجالات مجتمعه التقليديين.

أما بالنسبة لعظم دور الأب، وتأثرها نفسياً بنوعية العلاقة التي تربطها بأبيها ، فقد أثبتت الأبحاث النفسية والاجتماعية أن البنات اللاتي تربط بينهن وبين آبائهن علاقة حميمة يكبرن في بيئة نفسية صحيحة، ويكتسبن ثقة في النفس واكتفاءً ذاتياً أكثر من غيرهن. وكما تقول ديبرا وود Debra Wood في مقالتها Dads And Daughters: Strengthening the Bond، فإن البنات اللاتي يفتقدن لهذه الرابطة يصبحن أكثر عرضة للاكتئاب واضطرابات الأكل وغير ذلك من الأعراض غير السوية (1-2) وحسب العالمة النفسية الدكتورة مارجو مين Margo Maine مؤلفة كتاب، «الجوع الأبوي: الآباء والبنات والغذاء Father Hunger: Fathers, Daughters, and Food»، فإن الآباء يظهرون ميلاً للتفاعل والاختلاط مع أولادهم أكثر من بناتهم حيث يشعرون بحرية مع الأبناء أكثر من البنات بسبب اختلاف الجنس. لكن البنات يتطلعن إلى علاقة حميمية أكثر مع الأب (1) وقد كان لبنات حمزة شحاته المحظوظات ذلك. فالوضع الذي وجد حمزة شحاته نفسه فيه فجر طاقاته الأبوية، وحرك غريزة الأمومة الكامنة في فضائله الرجولية. ولم يحتج شحاته الأب إلى زوجة لتستأثر بالبنات و لتأذن له بالولوج إلى عالم البنات فالعلاقة الحميمية بين البنت والأب تبدأ منذ ولادتها، ويمكن لها أن تتعمق إذا ما سمحت الأم بذلك. وكما تقول ليندا ويلسون Linda Wilson أستاذة علم النفس في جامعة ويك فورست Wake Forest:

> الأم هي دائماً الحارسة «gatekeeper» في أي عائلة بسبب الطريقة التي حددت فيها ثقافتنا مفهوم الأمومة Motherhood والأبوة Fatherhood فإذا ما كانت البنت محظوظة، فإن الأم ستفتح البوابة حال ولادة البنت [للأب] ليكوّن علاقة حميمة متكاملة مع ابنته (Wood 3).

ويوازي هذا الاستثناء الأمومي عندنا الحديث المأثور، «أمك، ثم أمك، ثم أمك، ثم أبيك». لكن أي أم وأي أب؟؟؟ إن أب مثل حمزة شحاتة لهو حريّ أن تفتح له جميع بوابات الأمومة على مصراعيها. فالرجل قد رضع الفضيلة الرجولية من رحم الأم التي انتزع من أحضانها حين شبعنا الطوق، ليقذف به إلى عالم الذكورة البطرياركي المتحامل في سن مبكرة. وحين كبر تقيّأ على بوابة جمعية الإسعاف كل مظاهر القمع والتسلط، وأعلن في محاضرته تلك، من فوق سفوح مكة، ميثاق الرجولة، وانتماء الرجولي إلى الرحم الأمومي.. أصل الفضيلة الذي شكل فلسفته، وصاغ على نهجه بلاغته، ليسعف أبناء جلدته من فصيلة الرجال، قبل أن تسحقهم نعرة الذكورة وتنهار أعمدة الخلق الفاضل على رؤوس المجتمع المكي آنذاك.

لقد أطاحت أمومة حمزة شحاته لبناته وعلاقته المثال بهن بكل النظريات التي أطلقها خبراء الصحة النفسية، القائلة بأن المرأة هي العنصر الخارق Superior parent والأقوى تأثيراً في الثنائية الوالدية، لأنه كما تؤكد Wood متى ما أعطي الآباء الفرصة فإنهم لا يقلون حناناً عن المرأة الأم، وأقول هنا «المرأة الأم» لأني اكتشفت في حمزة شحاته «الرجل الأم» أي أنه يمكن للآباء أن يكونوا أكثر عطاءً في حال احتضانهم للأطفال، وليس هنا جميع الرجال، بل الأسوياء منهم، ممن تشربت رجولتهم بالفضيلة الأنثوية وتغذت من رحمها، فأصبحوا من رعايا مملكة الأمومة ومواليها!

لقد كان حمزة شحاته أماً في سمت رجل حين احتضن بناته، وانغمس في كينونتهن الأنثوية، وغرق في تفاصيلها، وواكب غرستها النامية؛ وحين أغدق عليهن كل ذلك الحنان الأمومي الذي حرم منه والفضيلة الأنثوية التي تمثلها وأصر عليها، وأعلنها دواءً خالداً أراد أن يسعف به رجولة مجتمعه وذلك في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل» التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة.

وأخيراً، أختتم سياحتي في فلك حمزة الأمومي بقصيدة خفيفة مرحة يداعب فيها حمزة شحاتة بعض عذابات تربيته لبناته، والفوضى المحتدمة داخل العش الذي هجرته أنثاه:

أحوال البيت

وكما تركت البيت مازالا ... قلقاً، وأعياءً، وأطفالا
ومعاركاً، بين الصغار غدا ... حلم النظام بهن أطلالا

❖ ❖ ❖

أخذت كتابي، ضيعت قلمي ... شدت يدي، قفزت على ظهري
ذات الحياة.. وربما اختلفت ... عما كرهت، ونحن لا ندري



فإذا الصباح أطل خضناها ... حربا يكون وقودها أختي
هدى تقول: حذاؤها ضاعا ... وزلفى تسأل: أين مريلتي؟
وسهام تبحث عن حقيبتها ... وتصيح ليلى: لم أجد قلمي
فتجيبها نجلا بلمعته ... وأنا صحوت فلم أجد كتبي
فإذا انصرفن تقوم معركة ... ويجدّ أهل البيت في الطلب

(ديوان، ط 1، 338)

المراجع

أ. المراجع الأولية Primary Sources:

شحاتة، حمزة. «الرجولة عماد الخلق الفاضل». جدة: تهامة، ط 1، 1401هـ/1981م.

− − − . ديوان حمزة شحاتة، جدة: دار الأصفهاني، ط 1، 1408هـ/1988م.

− − − . إلى إبنتي شيرين، جدة: تهامة، ط 1، 1400هـ/1980م.

− − − . رفات عقل، قام بتجميعه وتنسيقه عبدالحميد مشخص، جدة: تهامة، ط 1، 1400هـ/ 1980م.

− − − . ديوان حمزة شحاتة الجديد، جدة :النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 2، 1427هـ/2006م.

ب. المراجع الثانوية Secondary Sources:

السواح، فراس. لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دمشق: دار علاء الدين، ط 6، 1996م.

المحسن، فاطمة. «أسطورة عصر الأمومة: الرحمة أم الاستبداد». جريدة الرياض، ملحق ثقافة اليوم، غرة ربيع الأول 1427هـ/30 مارس 2006م.

ج. المراجع الأجنبية Foreign Sources:

Cobb ,Laura. "Doing Gender in the Primary Caregiving Father Family."<http://www.slowlane.com/research/doing_Gender.html>.

Wood, Debra RN. "Dads and Daughters: Strengthening the Bond." *EBSCOPublishing*.2005<http://www.thirdage.com/healthgate/files/14137.html>.



يتفق دارسو الأدب السعودي ونقاده على أن حمزة شحاتة يمثل ظاهرة فريدة في الشعر السعودي، وأن ثمة مناطق في شعره مازال بحاجة إلى إضاءة وكشف، منها ما نهدف إليه في هذه الصفحات، وهو أثر الطبيعة والنزعة الرومانسية في تشكيل صوره وأخيلته.

وقد كانت الفترة التي أقام فيها حمزة شحاتة في مصر ذات أثر كبير في شعره، ففي تلك الفترة من أربعينات القرن الماضي كان المد الرومانسي جارفاً، فقد تألفت «جماعة أبولو» بريادة أحمد زكي أبو شادي سنة 1932 وقد أسندت رئاستها الفخرية إلى شوقي الذي رحب بها بقوله:

أبولو مرحباً بك يا أبولو فإنك من عكاظ الشعر ظلٌّ

لكن الموت لم يمهله إذ مالبث أن توفي بعد تأسيس الجماعة بشهر فأسندت رئاستها إلى الشاعر خليل مطران، ودعت هذه الجماعة إلى السمو بالشعر والانفتاح على الآداب الغربية، وتصادف أن سادت في أوروبا آنذاك موجة حادة من الرومانسية، ترددت أصداؤها قوية في الشعر العربي لاسيما شعر جماعة أبولو التي تحلق حولها كثيرون أمثال إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي وتبعتهم موجة أخرى على رأسها محمود حسن إسماعيل والهمشري وصالح جودت، وظهرت أصداء المذهب الرومانسي كذلك عند شعراء المهجر أمثال جبران وإيليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة، فقد استلهموا في شعرهم المنزع الرومانسي الغربي «ولكن على طريقة أخرى» إذ أكثر هؤلاء الشعراء من ذكر الطبيعة ووطنهم الذي فقدوه، كما أكثروا من تأمل واسع في الحياة وشرورها وآلامها العميقة، وهو تأمل انتهى عند فريق منهم إلى نزعة صوفية، وعند فريق آخر إلى نزعة فلسفية مضادة، جعلته لا ينصرف عن الحياة ومتعها، وكأنه يريد أن يعتق نفسه من آلام دنياه[1].

وعلى هذا النحو اندلعت موجة قوية من الرومانسية غلبت على حركة الشعر في مصر في الأربعينات، ولم يكن حمزة شحاتة بمعزل عن هذه الموجة، فقد تأثر بها تأثراً عميقاً، وصدر عنها في شعره، وتمثّل أفكار الرومانسيين ومنزعهم لاسيما في عشق الطبيعة وتمجيدها واللواذ بها من آلامهم وهمومهم والنظر إليها بوصفها الأم الرؤوم، وهو ما ترددت أصداؤه في شعر حمزة شحاتة إذ نراه يهدف في شعره بأن الطبيعة هي أمه، فيلوذ بصدرها، ويشكو إليها تباريحه وما لاقاه من عنت الدنيا؛ يقول[2]:

لا تقولي: أهواك، لست بسكران فأهفو، أبعد ما جف كرمي؟

وابسمي بسمة الوداع، وخليني لجرمي، فقد تعاظمت جرمي

ودعيني على الطبيعة ألقي عن فؤادي أعباء همي

شاكياً ما لقيت من عنت الدنيا إليها، إن الطبيعة أمي

وتتردد في شعره صورة (الغاب) التي كلف بها الرومانسيون وتقترن هذه الصورة بخطاب العشق؛ يقول[3]:

لا تقولي: أهواك، إن بعينيك حنيناً إلى دفوف الغاب

ولأنفاسك اللهيفة شوقاً يتلظى، إلى كؤوس الشراب

أنت في مطلب الطبيعة أحبولة سحر منصوبة للشباب

والحميا أداة سلطانك القاهر يسطو بظفره والناب

فدعي لي بقية من كيان واهن آده صراع العباب

وكان حمزة شحاتة على وعي تام بأهمية الصورة الشعرية ودورها في النص الشعري، فالصورة هي التي تمنح الحياة والحيوية للقصيدة، وهي التي تحتوي العاطفة وتتشكل من خلايا الرؤية، والشعر في جوهره صورة أو تعبير بالصورة وقد عرفها الناقد الإنجليزي دي. لويس بأنها «رسم قوامه الكلمات»[4] ونظر إليها بوصفها أثراً يخلفه الإحساس[5].

وقد هيمنت الطبيعة بعناصرها المختلفة على خيال حمزة شحاتة، فكانت هي المصدر الأكبر الذي امتاح منه صوره، وتجلت بمرئياتها في شعره، فشكلت صوره وعبرت عن عشقه لها وهيامه بها، وامتزجت أغلب الأحيان بعاطفته ووجدانه، ورأى فيها معادلاً موضوعياً للمرأة في الحسن والملاحة والبهاء وغير ذلك من صفات، ومن أبرز صور الطبيعة حضوراً في شعر حمزة شحاتة:

صور الأزهار:

إن صورة الأزهار في شعر حمزة شحاتة لا تأتي مستقلة بذاتها ولكنها تظل في سياق تجربة الحب في حالاتها المختلفة وصلاً وهجراً، وتدانياً وبعداً، وتعبيراً عن جمال الحبيبة ومنزلتها من قلب الشاعر، وقد ترد في معرض المشابهة والمشاكلة والمماثلة فيراها كالوردة في اللطافة والشذى والنضارة والغضاضة، كقوله[6]:

أنت كالوردة لطفاً، وعبيراً وندى
أنت بدر لو رأى البدر سناه.. سجدا
أنت كالخلد صفاء، ورواء، ومدى

وفي أجواء التصافي تبدو الحبيبة في عيني الشاعر العاشق كالدنيا في حسنها ورواها وزهرها اليانع الندي[7]:

ما أبالي وقد تخونت عهدي ... أتطول الحياة، أم لا تطول؟
أنت عندي جمالها، ومعانيـ ... ـها فإن رحت فالحياة فضول
أنت دنيايَ، حسنها، وسناها ... ورؤاها، وزهرها المطلول

ويلهج الشاعر بجميل صنع الحبيبة، فهي التي أيقظت قلبه من سباته العميق، وأشرقت كالفجر في ظلام حياته ونثرت آلاف الزهور وغرستها في حقول عمره المجدبة؛ يقول في قصيدة بعنوان (أنت)[8]:

أنتِ التي أيقظت قلبي
من عميق سباتهِ
وأنرتِ أفق حياتهِ
وسطعت كالفجر المورّد
في دجى ظُلُماته
ودفعتِ تيار الشعور
فدبّ في خفقاته
ونثرت آلاف الزهور
على حقول مواته
وأزحت أستار الضُّباب
غفا على صبواته

ولكن ثنائية (الحبيبة/ الزهرة) لا تسير على وتيرة واحدة، ففي مقام الغضب والسخط والاتهام بالخداع تختلف الصورة، ويمتزج الخيال الخصب بالتأمل العميق والفكر الدقيق، فيرى الشاعر العاشق في الحبيبة صورة الزهرة التي تمنح عطرها لكل من يقترب منها دون تمييز بين من يصونها أو يقطفها، ويقوده هذا الولع بالطبيعة إلى استكناه أغوارها ورؤية الحبيبة من خلالها، فيراها مجلى من مجاليها، وصورة منها، وصدى لها في عهرها وتقاها، ويعبر عن هذه النظرة العميقة للطبيعة من خلال هذه اللقطة النادرة؛ يقول[9]:

اذهبي منهب الطبيعة، لا تعرف إلا غاياتها من سراها
وافعلي فعلها، فأنت صدى الدعوة منها، في عهرها وتقاها
إنما أنتِ زهرة ذات عطر، نمَّ عن مطلب الوجود شذاها

وسواءٌ عند الزهور إذا رفَّ سناها، من صانها أو جناها

لا تقولي: أهواك، إن هوى الأنثى خداعٌ معبِّر عن مناها

وفي سياق هذه الرؤية العميقة للطبيعة، يفلسف حمزة شحاتة موقف الحبيبة التي يتشكك في هواها، فيراه ضرباً من المنفعة المادية الخالصة أو الاحتياج النفعي، ويشبهه بحب الزهور لجدول المياه، فهو حب المنفعة والحاجة، فالزهور تتعلق بهذا الجدول تعلق الحاجة، فلولاه لذبلت ودبَّ الذبول والجفاف إليها. يقول(10):

لا تقولي: أهواكَ، لم يُبق لي فيك خيالي، وقد تحطم، وهما

ذاك حبُّ الزهور للجدول الحافل رياً، كيلا تجف وتظما

منةً لا أطيقها، ونفاق عفته، والهوى أعف وأسمى

هو رمز الفداء، مفتقداً فيك عزاءً، وما أسومك ظلما

وهو معنى الوفاء، ترعاه أهواؤك اسماً، وتجتويه مُسمى

وعلى هذا النحو تباينت صورة الزهرة في شعر حمزة شحاتة بتباين حالات الحب واختلاف صورة الحبيبة، فارتفع بذلك عن الخيال الساذج الذي طبع شعر بعض الشعراء ذوي النزعة الرومانسية.

صورة الربيع:

يقترن الربيع في مخيلة الشعراء بالتجدد والشباب والنضارة والحيوية والخصب والحياة، ونلاحظ أن صورة الربيع تتباين في شعر حمزة شحاتة بتباين حالاته النفسية والوجدانية، فإذا كان في وفاق ووئام مع الحبيبة رآها أنشودة الربيع ومفاتنه ومباهجه، وخاطبها بقوله(11):

سعاد.. يا أنشودة الربيع

يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال

ويا ضياء الفجر..

يا دعاةُ الحنون، يفيض بالفتون

من دنانه المضمَّخات بالطيوب، رشْت الدروب

في تهويمة الزهور، يحلم حولها الطيور

وفي تلك الأجواء العامرة بالرضا والحب يتخيل الشاعر العينين بحيرتين تفيضان بكل ما يموج به الربيع من فتنة ونضارة وتجدد، يقول[12]:

سعاد، عيناك بحيرتانِ.. فاضتا

بكل ما في فتنة الربيع، من مفاتن الحياة

وبكل ما في روعة الشباب من.. ذخائر الشباب

وكل ما لا يعرف الشباب من دوافع الحياة.. في خوالج الشباب

وفي معرض الغضب واليأس يرى الشاعر أن ربيع الحب رحل وتلاشت أصداؤه وأطيافه وانقطعت مباهجه، وقد حلَّ محله صورة الطلل الموحش والرياح الهوجاء والضباب الكثيف في تحول سلبي لعاطفة الشاعر وأحاسيسه؛ يقول[13]:

لا تقولي: أهواك، إن حياتي واقع قاتم الظلال مخوف

كان لي في الهوى ربيعٌ وولى، وتلاشت أصداؤه والطيوف

فأنا اليوم بين أطلال يأسي طللٌ للرياح فيه عزيف

طللٌ موحش أناخ به الحزن وأرسى، هذا الضباب الكثيف

استقرت به رغائب روحي جثثاً مثّلت بهن الصروف

ويؤنسن الشاعر الربيع في قصيدة كاملة بعنوان (الربيع) فيخلع عليه أحزانه وهمومه، ويراه صورة منه فيما تنطوي عليه ذاته من أسى ووحشة، فيقول[14]:

تنهد الربيع ملء صدره

وأنت الجراح

فلفٌ بالصمت خفيٌ سره

عن مقلة الصباح

مناضلاً بروحه عن كبره

مخضب الجناح

ويحاول الشاعر أن يواسي الربيع ويسليه ويخرجه من دائرة الأسى واليأس وكأنه يخاطب نفسه ويواسيها، وهو في ذلك كله يستدعي بعض صور الطبيعة كالشمس والبدر والنهر والغدران والحقول؛ يقول(15):

الصبرُ يا ربيع!

شيمة الكريم

والصمت يا ربيع!

شارة الحكيم

بالأسى عظيم

ألا ترى النجوم

بسهدها ترعاك؟

والبدر كالمحموم

عطفاً على بلواك؟

والشمس في وجوم

أسى لما أشجاك

❖ ❖ ❖

غداً تلوح الشمس يا ربيع

ثرة الضياء

وتسخر الحقول بالصقيع

ساقط اللواء

ويستعيد أفقك البديع

ألق الهناء

ويتلاشى الحلم المريع

في فرحة اللقاء

❖ ❖ ❖

فارقب حفيف الزهر في الغيطان

إنه اكتشاف

يمدك الواعد

وانظر رفيف النهر في الغدران

والقصيدة ببنائها الرمزي الشفيف تشير إلى أن حمزة شحاتة خطا خطوات واسعة في رؤيته للطبيعة، فتجذرت علاقته بها، ولم تعد مجرد مظهر خارجي أو جمالي مستقل، بل أصبحت جزءاً من ذاته وتوثقت صلته بها إلى درجة التوحد والانصهار.

إن رؤية حمزة شحاتة للطبيعة عميقة بعيدة الغور تشف عن حس فلسفي يتأمل الأشياء وينفذ إلى جوهرها ويراها من زوايا وأطر مختلفة، فالطبيعة مرآة تنعكس على صفحتها أسرار الكون، وهي مثال الجمال والحسن بل هي المجال الذي تتجسد فيه اللغة والمعاني فنراها في الأرض والصخر والبخار والطير والحيوان، واللافت أن مثل هذه الرؤية العميقة تقترن دائماً بخطاب الحب حيث تبدو الحبيبة والطبيعة مدار الحسن والتأمل على النحو الذي نراه في قوله[16]:

لم أهواك؟ أيها المفعم النفـ … ـس، شجوناً، وخبرة، وشقاء؟
الحسن؟ فالحسن في البدر والزهـ … ـرة أندى وقعاً وأضفى رواء؟
أم لمعنى شفت مفاتنك العذ … بة عنه، فكاد أن يتراءى
فالمعاني في الكون، ليست على الإنـ … ـسان وقفاء، إلا هوى، وادعاء



والمعاني بوحيها، ومدى الوحـ … ـي عميق، فيما يضم الوجود
فتراها في قطعة الأرض والصخـ … ـرة، شعراً لم يبله الترديد
وتراها في نأمة الطير للطيـ … ـر نشيداً، لم يجر فيه القصيد
وتراها في لفتة الظبي للظبـ … ـية، سحراً يبدي، وحيناً يعيد

صور السحب والمطر:

ويطل حمزة شحاتة متوحداً مع الطبيعة مرة أخرى في صورة سحابة ممطرة تجرف الغثاء وفي صورة ليث غاضب يزأر زئيراً قوياً يتضاءل أمامه هزيم الرعد فيبدو أشبه بصياح الديكة، وتتردد هذه الصورة في معرض السخط والغضب؛ إذ يقول[17]:

هاكها من سحائبي وطفاء … صيبا صيّر السبيل غثاء
وتطامن لها، وتيرة ليث … زاره صيّر الرعود زقاء

وتقترن صورة السحب بالآمال المرجوّة مما يبدو في قوله[18]:

ويا قلبُ إن يعصف بك الحزن فاتئد … فكم ضاع مسعى للقلوب وأخفقا
وحظك من دنياك ما سنحت به … فدونكه صفواً أتى، أو مرنّقا
فقد تخلف الآمال سحب روية … وتنجزها أخفى السحائب رونقا
فياللغد المرجو هل أنت مقبل … فألقاك بالآمال أم ليس ملتقى؟

صور العواصف والبراكين:

وتبرز هذه الصور في معرض ثورة النفس أو الحزن أو اليأس على النحو الذي نراه في هذه الصورة[19]:

ظمآن يحرقني شوقي ويعصف بي يأسي ومورد نفسي حافل كشف

ويستحضر خيال حمزة شحاتة صورة البركان في موقف الصدود والإعراض فيتخيل أن في أعماقه بركاناً يثور فيطوي قصور الأماني ويخسف ما شيدته الأحلام، ويخلع هذه الأحاسيس على الكون فتهيمن عليه رؤيا كابوسية مزعجة فيرى الكون أمامه مطموساً متلاشياً، وتبدو الذات وهي تتخبط في دروب الظلام كما نرى في هذه الصورة النابضة بالدلالات النفسية[20]:

بي منهمو فيك، لا كانت أواصرهم ومن صدودك برح فوق ما أصف

كأن في النفس بركاناً يثور بها يطوي أمانيها الحرى فتنخسف

فالكون حولي مطموس تراوده رؤى الرجاء وتأباها لها السجف

إذا تنورت في ظلماتها طرفاً غام الدجى فتوارى ذلك الطرف

الصور البحرية (البحر – الأمواج – الشراع):

كان للبيئة البحرية التي تنفس حمزة شحاتة أجواءها في مدينة جدة أثر كبير في تشكيل خياله، فاستلهم بعض صوره من البحر ومفرداته كالأمواج والأشرعة وغيرها، ومنها هذه الصورة في عتاب بعض أحبابه ممن اكتشف عدم وفائهم؛ يقول[21]:

فما منك للعاني ذراك حماية ولا فيك للراجي جميلك مطلب

وأنت كمتن البحر ما فيه مأمن لسار، ولا فيه لعطشان مشرب

وفي موجك الرجاف، والموج دونه مخاطر ماتنفك تغري وتعطب

طوت أي جبار، طوى البحر همه وخلته مغصوباً، وقد كان يغصب

فإن زهدتني في حماك مخاوفي دعاني - فلبيت - الهوى والتعتب

وما فرحتي بالقرب منك مسرة ولكنه برق من الوهم خلّب

وهذه الصورة تشي بدلالات نفسية تنمُّ عن علاقة خوف ورهبة بين الشاعر والبحر، وهي علاقة تقوم على عدم الأمان والاطمئنان والقطيعة، ولذلك صوّر حمزة شحاتة من يعاتبه بـ «متن البحر» الذي لا أمان له فيه لراكبه، ولا ريّ فيه لظامئ، ووصف الموج بـ «الرجاف» وأشار إلى مخاطره ورصيده في «الإغراق» وحقق ضرباً من ضروب «التماهي» أو «التوحد» بين من يتوجه إليه بالخطاب والبحر، فكلاهما لا أمان له، وثمة مخاطر ومخاوف جمّة في الاقتراب منهما، وهذا ما دعا الشاعر إلى الإفصاح عن مخاوفه وعدم اطمئنانه إلى القرب منه.

وفي القصيدة ذاتها تطلُّ صورة الشاعر وهو يصارع أمواج اليأس والردى وتلعب «الصورة» دوراً حيوياً في الإفصاح عن الحالة النفسية التي تقلب الشاعر فيها بين التردد والإحجام، وعدم القدرة على الرؤية الصحيحة أمام سحب من الضباب الكثيف الذي يحاصره ويطبق على صدره ويحجب الرؤية أمام بصره؛ يقول[22]:

صبرت، وما صبر امرئ لم يعد له على يأسه فيما يحاول، مذهب:

أيقدم؟ والإقدام خطة يائس رأى أن ضيق الموت للنفس أرحب

أيحجم؟ والإحجام فسحة ساعة سيعقبها عمر كريه معذب

وما هو بالمختار في ذين، إنما ضرورته تملي عليه، وتغلب

وما خير أمرين استوى فيهما الحجا على غمرة من حالك الشك يضرب

إذا ما انجلى منا فأقشع غيهب تكنّفه فيها، فأطبق غيهب

أصارع من أمواجها اليأس والردى وإن الذي بعد السلامة أرهب

وتتردد صورة «الشراع» بكثافة في شعر حمزة شحاتة بوصفها دالة من دوال النجاة والأمان أمام صخب البحر وهدير أمواجه، وكثيراً ما نقع على هذه الصورة في مقام الحب، كقوله[23]:

هدر اليم، يا حبيبة أمسي، فدعيني أدفع عليه شراعي

ضاع عمري على المنى بين ماضٍ مستطار وحاضر متداعي

سوف أمضي لغايتي مثخن الصدر، وأطوي قلبي على أوجاعي

غاية دونها الدنى ولغوب النفس والوعر واحتضار المساعي

غاية اليأس الذي كره العيش وأسبابه بدنيا الخداع

وتلفتنا هذه الصورة الأخاذة التي يبدو فيها الشاعر وقد قبض بيديه على الشراع وقد انتابته حالة من اليأس والإحساس بالضياع والفراغ.. وهو إحساس لازم الشاعر فترة طويلة من حياته - يقول[24]:

سعاد.. مازالت يدي مشدودة على الشراع

ونظرتي تائهة عبر الفضاء.. ترقب الفراغ، والصراع، والضياع

ووجهك الصغير.. نجمة.. تبين تارة وتختفي

إننا هنا أمام لوحة مصورة رسمها خيال فنان مبدع نرى فيها الشاعر يسبح في بحر لجيّ في زورق صغير وقد أمسكت يداه بالشراع بشدة وقد بدا زائغ البصر، تائه النظرات، بينما يرى في الظلام نجمة تبين وتختفي.. هي وجه حبيبته التي ترمز إلى الهداية والضياء، وكأني بحمزة شحاتة يحقق مقولة (لويس) عن الصورة بأنها «رسم قوامه الكلمات».

وثمة لوحة أخرى رسمها خيال الشاعر المبدع، وفيها يقول[25]:

يا قصتي.. يا فصلها المثير

هذا أنا وفي يدي الشراع

أنشد الرفيق.

فهل تخوضين معي.. بجانبي؟

وفي يديك دفة الشراع؟

غياهباً.. تضيئها عيناك.. ينبوعين؟

هدّارين بالسنا. وبالأمل

بكل ما هامت به روحي في طريقها الطويل؟

وتتفق هذه اللوحة مع سابقتها في الإطار العام الذي يطلُّ فيه الشاعر وهو يبحر في زورقه قابضاً على الشراع، ولكن الصورتين تختلفان في بعض الجزئيات والتفاصيل، فالشاعر هنا يفصح عن هدفه من الإبحار وهو البحث عن الرفيق أو الصاحب الذي يؤنسه في وحدته ويخلصه من حصار الفراغ، وتختلف صورة الحبيبة في هذه اللوحة عن سابقتها؛ ففي اللوحة الأولى كانت الحبيبة داخل الصورة وكانت فاعلة ومؤثرة في الحدث، بينما هي في اللوحة الثانية تبدو خارج الصورة وتؤدي بنية الاستفهام دورها الفاعل في جذب الحبيبة إلى عالم الشاعر ومشاركتها إياه رحلة الإبحار لتكون خير مؤنس ورفيق.

صورة الفراش/ النار:

وهي من الصور المألوفة أو الشائعة في الخيال الرومانسي، وقد وعاها خيال حمزة شحاتة وتسللت إلى صوره الشعرية، فتراه في خطاب الحب، وفي معرض اللوم والتأنيب، يشبه ذاته بالفرشاة الرعناء التي تسقط محترقة بلهب الحب والأمل الكذوب كما يبدو في هذه الصورة[26]:

ما كنت غير فراشةٍ، رعناء، تسقط في اللهيب

وكذاك تحترق القلوب على لظى الأمل الكذوب

إنـي، لأسـأل خـائـفـاً مـترقـبـاً، ألا تجـيـبـي

هل كان يوم.. عرفت فيك هوايَ ذنباً من ذنوبي؟

يالـلقـريب مـن الـبعـيد ولـلبعـيد مـن القـريب!

وفي صورة أخرى يشبه الشاعر أشواقه أو شهقات مهجته الحرَّى بالفراشات التي تطوف حول وجه الحبيبة الوضَّاء، يقول[27]:

سـعـاد.. هـل تقـرأ عينـاك الـذي تخـطـه عينـاي؟

وهـل سـمـعـت.. شـهـقـات مـهـجـتـي الحـرَّى

تطوف كالفراشات، حول وجهك الوضَّاء، دافئ السمات؟

وهل ترين دمعة في كل ليلة لاهثة، يرسلها فمي؟

أما النار فتكتسي بثوب مجازي شفاف، وتقترن بالحب والأشواق، وتلفنا بعض الصور بجدتها وغرابتها مثل صورة النار في الوريد، وصورة القلب الذي أدفأه الحنان فهبَّ من تحت الجليد فيما يمكن وصفه بثنائية (النار – الجليد)، كقوله[28]:

أشعلت نـار الحب، يـا سـمـراء، نـاراً فـي وريـدي

وبعثت في قلبي الحنان، فهبَّ من تحت الجليد

قد كنتِ، يا سمراء، في عيني.. سنى فجر جديد

لا تـنهبي، وترفَّقي.. وسلمتِ – بالأمل الوليد

أعطيتني مـا لست أطمع فيه، بعد، إلى مزيد

وتبدو بعض صور النار وليدة التأمل وإعمال الفكر وتخضع لقانون الأشباه والنظائر الذي يحكم خيال الشاعر وصوره في بعض الأحيان، كقوله[29]:

الهوى، يا حبيبتي، قد بلوناه، فراحت غاياتنا فيه صرعى

هو نار وقودها قدرة الحي، على أن يظل للنار مرعى

والمودات تشتري الجد بالهزل، وتعطي وتراً لتأخذ شفعا

والمروءات تقتضي بمساعي الجود صيتاً - على الرياء - ونفعا

والعبادات ترتدي مظهر الخير على أقطع المناكر درعا

فالشاعر يقيس صورة نار الهوى التي وقودها ومرعاها القلوب وولع المحبين بتلك النار - يقيس هذه الصورة بنظائرها في المودات والمروءات والأخلاقيات التي قد تنطوي على خداع أو مظهر كاذب براق.

صورة الليل:

وهي من أكثر قصور تردداً وشيوعاً في شعر حمزة شحاتة، وتأخذ هذه الصورة أبعاداً شتى، فقد يتحقق الاندماج بين الشاعر والليل، فيكونان شبيهين في الجلال والهدوء والحياء، ونظيرين في الارتواء من مناهل الإلهام والشعر والحكمة والفن والهوى، على النحو الذي نراه في هذه الصورة(30):

أنا والليل، منذ كنت، شبيهاً ن، جلالاً وقوة، وحياء

نتساقى الإلهام، والشعر، والحكـ ـمة، والفن، والهوى، والعناء

في سكون أضفى الضمور عليه ألقاً من نقائه، وصفاء

لا كمن حاولوا الحياة نقيقاً واستقلوا سبيلها ضوضاء

وقد يطل في صورة الليل بدواله المفزعة في خطابه الذي يتصدى فيه للجبناء والمخادعين والمرجفين، كقوله(31):

أنا ليل، يغشاك بالهول والظلـ ـمة، والليل يفزع الجبناء

أنا للجارمين موت، ولا غر و، فقدماً أوطأتك الرمضاء

أنا من زيف الأباطيل تزييـ ـف قدير، يرمي السهام غلاء

وتتردد صور الليل بكثافة في سياق الحب ووصف حالاته وتصوير أثر الحبيب في حياته، فهي التي أزاحت الظلام من دروبه وأطلقت مصابيح الضياء في ليله بوجهها المنير، وأوحت إليه بالإلهام وأعادت إليه الأمل والدفء؛ يقول[32]:

أطلقت في ليلي الضياء بوجهك الضاحي الفريد

وأزحت من دربي الظلام بصوتك الحلو الوئيد

نثرت خطاك عليه، ما شاءت رؤاي، من الورود

فتنفست فيه الحياة، طليقة، بعد الركود

وتدفق الإلهام من عينيك، يا سمراء، سحراً في نشيدي

وجرت به نسمات صوتك ألف لون في قصيدي

وتختلف نظرة الشاعر إلى الليل في حالة الصدود العاطفي، فتتحول علاقته به من الإيجاب إلى السلب، ومن الألفة إلى النفور والوحشة والانقباض، ففي غياب الحبيبة يضرب في فراغ الليل كالطارد أو الشريد[33]:

سأعيش بعدك، في ظلال الصمت، أرسف كالشريد

وأظل أضرب في فراغ الليل.. كالحي الطريد

ويتحول الليل.. في غياب الحبيبة أيضاً - إلى فوهة بركان تقذف باللهب، وهي من الصور التي تتسم بالإغراب، يقول[34]:

والليل، يا سمراء، بعدك، فوهة البركان، تقذف باللهيب

والصمت، يا سمراء، بعدك قصة المأساة في قلبي الكئيب

ولحمزة شحاتة قصيدة طويلة بعنوان (الليل والشاعر) يقف فيها وقفة تأمل أمام الليل وأسراره ويصفها في تقديم القصيدة بأنها «خواطر ونظرات

شتى في الليل، تمثل صورة من صور الصراع بين حقائق النفس، وحقائق الدنيا - كما هي - أو بين الواقع والواجب»[35].

ومن خلال أسلوب المناجاة تحتشد القصيدة بصورة كثيرة لليل تعكس خيالاً نشطاً وتضع علاقة الشاعر بالليل في إطار الحب والإعجاب، فالليل هو ليل الحب وشعاع السحر وملهم الشعر ومجلى الفن والحسن، يقول[36]:

يا ليل، يا ليل الهوى، والروى ... يا ملتقى الفن وديوانه!
ويا شعاع السحر، يا نبعه ... ومشغل الفكر وريانه!
يا نافث الفتنة رفافه ... وعبقر الشعر ودهقانه[37]
تلقن المطرب ألحانه ... وتلهم الشاعر أوزانه
وشاحك الأسود ملق على الد ... نيا رؤى الحسن وأفنانه

ويصور الشاعر الليل بقائد يقود جيش الظلام، ويشبهه بالفارس الحليم والفاتك الزاهد والراعي الذي أضناه الرعي والصموت الذي يخفي سطوته مما يجعل البحار والشطآن تتضاءل أمام صفاته؛ يقول[38]:

يا ليل، يا قائد جيش الدجى ... يا بطلاً، خلد فرسانه!
ومعجزاً، ينهض، ما حاولت ... أفهام حساده نكرانه!
وآية لله، فيها يد ... بيضاء، جل الله سبحانه!
ويا حليماً جاعلاً سيفه ... أخلاقه الغر وإيمانه!
ويا فاتكاً ملّ، على قوة ... ضراوة الفتك نشدانه!
وراعياً أضنكه جهده ... فناء ما يحفل قطعانه!
في صمتك الموهوب، في سطوه ... ما أخجل البحر!.. وشطآنه!

ومن خلال كثافة الصور تطل صورة أخرى لليل يبدو فيها كالناسك أو

الزاهد الذي فارق أوطانه واعتزل الدنيا وسئم الحياة، وهي صورة نابضة بالدلالات النفسية الموحية؛ يقول[39]:

يا ليل، يا ناسك هذا الدجى وزاهداً ودّع أوطانه!
معتزلاً دنياه في وحشة عمرك، ما قضيت ريعانه
وتسأم العيش؟ فيا للأسى! نقرأ في صمتك عنوانه

وتستثير وقفة الشاعر أمام الليل همومه وينفذ من ذلك إلى إدانة الواقع الاجتماعي وانقلاب المعايير والموازين وتواري القيم النبيلة كالرحمة والعطف والتسامح[40]:

يا ليل، هل يغفل عنك الورى نكرانك العيش وهجرانه؟
كلا! فهذا عالم جاحد مدينه يمطل ديانه
يا ليل، هذا عالم ثائر واثب فيه إنسه جانه!
يا ليل، هذا عالم أهوج بيدقه طاول فرزانه[41]
يا ليل، هذا عالم سادر رشيده صاحب غيانه!
ضعيفه مفترس جهرة حاكت يد الطغيان أكفانه
يا ليل، ما غشياننا عالماً كاسيه لا يرحم عريانه؟
عالمنا - يا ليل - ذو قسوة راويه ما يعبأ ظمآنه!
يا ليل، لن نأمن في عالم شبعانة سخّر جوعانه!
إن طلب الحق به فاضل هدّ عرام الظلم بنيانه
أو طامن الحر به نفسه أباح للطاغين إهوانه

وثمة مطولة أخرى أطلق عليها الشاعر وصف الملحمة واستنطق فيها الليل ونصب منه حكماً في صورة متخيلة بين عناصر الكون المختلفة[42].

صورة النيل:

ولحمزة شحاتة قصيدة فريدة بعنوان (يا فتنة النهر) يعبر فيها عن هيامه بفتاة مصرية ويفيض في وصف محاسنها، ويبدو أنها كانت تقيم في حي (بولاق) على النيل إذ خاطبها غير مرة بـ «شمس بولاق»، وقد نفذ من خلال وصف محاسن هذه الفتاة إلى رسم صور أخاذة لنهر النيل، أي أنه لم يصف «النيل» وصفاً مستقلاً، وإنما صوره من خلال فتنته بتلك الفتاة، فلقّبها بـ«جارة النيل» وعقد أواصر الحب والمودة بينها وبين الطبيعة خالعاً عليها أحاسيسه، فتخيل النيل والأشرعة والنسيم والبدر عشاقاً متيمين بجمالها على نحو ما نرى في هذه الصورة[43]:

يا جارة الليل[44] ما فاضت شواطئه ... سكراً وعربدة لولا حميّاك!
ولا استهل شراع فوق صفحته ... مغالياً وجده إلا ليلقاك
ولا سرت عبر مجراه نسائمه ... إلا لتلثم في صمت الدنى فاك
ولا تنفس فجر في خمائله ... إلا ليملأ عينيه بمرآك
والبدر ما زهدت عيناه في سِنة ... وجاب آفاقه إلا ليرعاك
وما شدت بذرى أيك بلابله ... إلا لتنعم بالتغريد أذناك

ونجد للنيل حضوراً كثيفاً في لوحة الحب، وتتسم الصور بالجدة والدهشة، كأن يتخيل فتاته «منحة النيل» في إشارة تناص مع مقولة «مصر هبة النيل»، ويراها وليدة سحره، وفي صورة أكثر غرابة يتخيلها «طفلته بالتبني» وكأنها تربت في أحضانه وأخذت عنه محاسنه وسجاياه الحسان، كما يتخيلها لؤلؤة مسحورة وحورية هجرت عالم الماء إلى عالم الأحياء بل يراها أشبه بأسطورة تحولت إلى غادة رائعة الحسن؛ يقول[45]:

يا منحة الليل[46] ما أحلى روائعه ... هل أنت من سحره أم قد تبناك؟
وهل ترعرت طفلاً في معابده ... أم كاهن في ربى سيناء رباك؟

أم كنت لؤلؤة في يمه سحرت فصاغك اليم مخلوقاً وأنشاك؟
أم أنت حورية ضاقت بموطنها فهاجرته صنيع المضنك الشاكي؟
فضمك الليل في رفق، فهمت به حباً، ووثقت نجواه بنجواك؟
أم أنت أسطورة قامت بفكرته تحولت غادة لما تمناك؟

وتبرز صورة النيل مرة أخرى في معرض المنافسة، إذ تتفوق «غادة بولاق» على سحر النيل وجمال غيده، وروعة شطآنه؛ يقول[47]:

ما النيل؟ ما غيده؟ ما الشط مزدهياً بهن، إلا إطار حول مغناك
لو يسأل الدهر عن فتّانة بلغت حد الكمال، لما استثنى، وسمّاك

ويفتنّ حمزة شحاتة في تعميق الاندماج بين النيل وفتاته الساحرة أو «الأسطورة»، فهي التي تمنح النيل البهجة وتأسره بجمالها وفتنتها، حتى انقلب به الحال فصار من ضحاياها بعد أن كانت عرائس النيل فيما مضى ضحاياه في صورة من صور المفارقة المدهشة؛ يقول[48]:

يا فرحة النيل يا أعياد شاطئه يا زهر واديه يا فردوسه الزاكي!
يا ذخر ماضيه من فن وعاطفة قيدته بهما لما تصباك!
فأنت رهن حماه فتنة وهوى لكنه بهواه رهن يمناك
جمعتما السحر أسباباً فأيكما في هول قدرته المحكيُّ والحاكي؟
كانت ضحاياه في الماضي عرائسه فهالني أن أراه من ضحاياك

ويمضي الخيال المبدع في تصوراته، فيعمد إلى توليد الصور والمعاني البديعة التي تجنح إلى العمق والمبالغة في التخيل كما نرى في هذه الصورة[49]:

يا سره المنطوي في صمت عزلته هل ضاق فيك بما عانى فأفشاك؟
عاطيته بصباك الغض مترعه له كؤوس الهوى صفواً وعاطاك

فشاقه الكشف عن أغلى نفائسه في عالم السحر مزهواً فزكاك
أسكرته فاستجابت أريحيّته فكنت منّته للفن أهداك

والقصيدة تأسرنا بعاطفتها الجياشة وخيالها المجنح، وصورها المدهشة، وهي تعكس تعلق الشاعر بمصر ونيلها، وأجوائها، حتى لنراه يحاكي بالشعر الفصيح الموال المصري المشهور: «يا ليل.. يا عين..» وذلك في مثل قوله[50]:

يا فجر، يا بدر، يا زهر المنى ابتسمت يا جمر، يا جمر في إحساسي الذاكي!
ما كنت قبلك إلا صادحاً صمتت به الهموم، فلما لحت غنّاك
أرينه الشعر لحظاً رائعاً، وفماً سقاهما، من معين السحر، خداك
وملعباً من ملاهي الحور راعشة أضواؤه يتبارى فيه نهداك
ففاض بالشعر، إن يبدع به صوراً فإنما هو بالتعبير حاكاك

إننا نجد مثل هذه المحاكاة للموال المصري من خلال تتابع أساليب النداء التي ينبني عليها الموال: «يا فجر، يا بدر، يا زهر، يا خمر، يا جمر...» وقد بنيت القصيدة على البحر البسيط وهو البحر ذاته الذي ينبني عليه الموال.

لقد استجاب حمزة شحاتة في هذه القصيدة ذات البناء الشاهق لطبعه وعاطفته وخياله المحلق، فاتسمت معانيه وصوره بالجراة والتدفق.

الصور الحلمية:

ونعني بها الصور التي تتشكل من خلال رؤيا حلمية أو تلك التي تتجاوز المنطق والواقع، ونجد لها أمثلة في صور حمزة شحاتة، منها هذه الصورة التي يتخيل فيها الشاعر عيني حبيبته – من نافذة الحلم – زوارق تسبح بين ضفتين مخمليتين معطرتين، يقول[51]:

سعاد، يا شبّابة السكون

هل كنت تحلمين في إغفاءة متعبة

قصرتها بمطلبي الذاهل.. لا ينفره الحنين

أتى بي الشوق لكي أراك

كي أرشف الألفاظ، حلوة، من فمك الجميل

وكي أرى السبات في عينيك

زورقاً يسبح بين ضفتين

مخمليتين، تتضحان بالشذا

تباركان، في حنان، رحلة، تزفها سكينة الحنان

وقد تقترن هذه الصور الحلمية بأجواء أسطورية على نحو ما نجد في هذه الصورة التي تتشكل مفرداتها من الكهف المسحور، ومجامر البخور، وقوارير العطر في ضوء أشعة القمر، يقول[52]:

سعاد يا إشراقة الأمل.. وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير، حولها، مجامر البخور

تقص عن «عشتار» قصص الجمال والشعور

وغالباً ما تتعلق أحلام المحبين بجزيرة متخيلة ينعمون فيها بالسعادة والصفاء بمعزل عن أرض الواقع وهو ما رسمه خيال الشاعر في قصيدة بعنوان «لقاء الغرباء»[53].

ومن الصور الحلمية التي تتسم بخصوبة الخيال صورة «أرجوحة القمر» في قوله[54]:

وارتعشت خوالجي

وقبل أن أراك في أرجوحة القمر

تسمر الخيال.. قلقاً.. من رهبة الوداع

إننا أمام لقطة نادرة أشبه بالومضة أو الصورة الخيالية الخاطفة وقد تكثفت فيها بنية «الاستعارة» وتجاوزت الصور المألوفة واتصفت بالجدة والطزاجة وحداثة الصورة.

الصور الكلية للطبيعة:

وهي الصورة التي تتشكل من جزئيات وعناصر للطبيعة تأتلف فيما بينها في لوحة كلية تجسد موقفاً ما أو عاطفة معينة، ومن ذلك ما نراه في هذه اللوحة[55]:

وغبت، فهلا عدت إن كنت صادقاً	فإني كعهدي فطرة وتخلقا؟
أبعداً وقلبي من دونك ما ارتوى	ودمعي على أعقاب هجرك مارقا؟
أللشاطئ المهجور بعدي فتنة	وهل فيه سلوى عن مقامك بالنقا؟
إذا الحقل يلقانا فتعروه نشوة	وجدوله المنساب يهفو مصفقا
وإذ نسمات الحقل تسترق الخطى	إليك فتلقاها، أرق وأرشقا
و(ليلك) يغشانا بألوان سحره	ويصغي إلى سر الحبيبين مطرقا
أحبك مثلي فارتضيت وداده	ومازال أوفى منك عهداً وأصدقا
أعان على البلوى، كما شاطر الهوى	وودعت لم تعطف وسلّى وأشفقا
لقد كنت معنى الحسن في الحقل والدجى	وفي النسمة الحيرى وفي الماء ريّقا
وتالله ما أدعوك للحب والجنى	ولكنني أهواك للطهر والتقى
ويا بحر هل أدعوك للشمس مغربا	وقد كنت للشمس الحبيبة مشرقا؟

فالشاعر هنا يصور موقف الغياب وما تركه في نفسه من لوعة وأسى

وحرمان ولكنه يحاول أن يفر من حاضره الأليم باستدعاء الماضي الذي نعم فيه بالحب والوصل، ويستحضر عناصر الطبيعة التي باركت هذا الحب فيما مضى، وهذه العناصر تتكون من: الشاطئ الذي صار مهجوراً، والحقل الذي كان يسعد بلقاء الحبيبين، وجدول المياه، ونسمات الحقل الرقيقة، وعناصر أخرى كالليل والبحر والشمس، وهذه العناصر كلها تأتلف في جو شعوري موحد وتتضافر فيما بينها بحيث تشكل هذه الصورة الكلية للطبيعة في رحاب الحب الطاهر كما يصفه الشاعر.

ومن الصور الكلية قصيدة حمزة شحاتة عن «جدة» وهي درة من درره، وفريدة من فرائده، وقد أطلق فيها العنان لخياله، وناجاها مناجاة العاشق الواله، وتحتشد القصيدة بعناصر الطبيعة التي تتشكل من خلالها الصورة الكلية، يقول[56]:

النهى بين شاطئيك غريق ... والهوى فيك حالم، ما يفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى ... يستفز الأسير منها الطليق
ومغانيك، في النفوس الصديا ... ت إلى ريّها المنيع، رحيق
إيه، يا فتنة الحياة لصب ... عهده، في هواك، عهد وثيق
سحرته مشابه، منك للخلـ ... ـد ومعنى، من حسنه، مسروق
كم يكر الزمان، متئد الخطـ ... ـو، وغصن الصبا عليك وريق!
ويذوب الجمال في لهب الحـ ... ـب، إذا آب، وهو فيك غريق
عدت ملفوفة به، في دجى اللـ ... ـيل، وقد هفهف النسيم الرقيق
مقبلاً كالمحب، يدفعه الشو ... ق، فيثنيه عن مناه العقوق
حملته الأمواج أغنية الشـ ... ـط، فأفضى بها الأداء الرشيق
نغماً، تسكر القلوب حميا ... ه، فمنه صبوحها والغبوق
فيه، من بحرك، الترفق والعنـ ... ـف، ومن أفقك المدى والبريق

ومن الليل، صمته المفعم النفـ ـس لغى، زانها الخيال العميق
ومن البدر، زهوه وسناه راوياً عنهما الفضاء السحيق
قطعة، فذة من الشعر، قد ألّـ ـف أشتاتها نظام دقيق

إن البحر هو العنصر الأكثر بروزاً وحضوراً في هه اللوحة، ويردد الشاعر صورة الغرق في معرض الفتنة والهيام، فالعقول تغرق من الوله بها والجمال يذوب في لهب الحب ويغرق كلاهما في بحرها الساحر، وتتجمع حول هذا العنصر الرئيسي عناصر أخرى كالليل والنسيم والبدر وتنتظم كلها في منظومة الحب والوله بهذه المدينة الساحرة.

ونستطيع من خلال الإبحار في عالم حمزة شحاتة الشعري أن نسجل الملاحظات الآتية:

1 – الصورة الشعرية – في تقديري – هي أحد المداخل الأساسية للولوج إلى العالم الشعري لحمزة شحاتة.

2 – كانت الطبيعة منبعاً ثراً استلهم منه حمزة شحاتة مواد صوره.

3 – شهدت عناصر الطبيعة حضوراً كثيفاً في صور حمزة شحاتة ومن أبرزها صور الربيع والأزهار والسحب والبحر والليل وغيرها.

4 – لم يصف حمزة شحاتة الطبيعة بصورة منفصلة أو مستقلة بذاتها بل اتخذها إطاراً لعاطفته وتجاربه الذاتية.

5 – خطا حمزة شحاتة خطوات واسعة في الاندماج بالطبيعة وخلع عليها أحاسيسه، وعمد إلى تحقيق ضرب من التماهي بين الطبيعة والمحبوبة.

6 – عكست الصورة الشعرية خيالاً خصباً نشطاً، وتراوحت صوره بين الصور الجزئية والكلية واتسمت في الأغلب الأعم بالجدة والطزاجة والحداثة.

هوامش البحث

1) الأدب العربي المعاصر في مصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السابعة، ص 71-72.

2) ديوان حمزة شحاتة، الطبعة الأولى، 1408هـ، 1988م، ص 52.

3) المصدر نفسه: 51.

4) الصورة الشعرية، دي لويس، ترجمة: الجنابي وآخرين، بغداد، 1982م، ص 21.

5) المصدر نفسه، ص 22.

6) ديوان حمزة شحاتة: 136-137.

7) المصدر نفسه: 62.

8) المصدر نفسه: 90.

9) المصدر نفسه: 52.

10) المصدر نفسه: 50.

11) المصدر نفسه: 102.

12) المصدر نفسه: 103.

13) المصدر نفسه: 50-51.

14) المصدر نفسه: 227.

15) المصدر نفسه: 36.

16) المصدر نفسه: 248.

17) المصدر نفسه: 42.

18) المصدر نفسه: 28.

19) المصدر نفسه: 28.

20) المصدر نفسه: 144.

21) المصدر نفسه: 143.

22) المصدر نفسه: 52.

23) المصدر نفسه: 106.

24) المصدر نفسه: 105.

25) المصدر نفسه: 82.

26) المصدر نفسه: 103.

27) المصدر نفسه: 80.

28) المصدر نفسه: 51.

29) المصدر نفسه: 252.

30) المصدر نفسه: 252.

31) المصدر نفسه: 80.

32) المصدر نفسه: 81.

33) المصدر نفسه: 81.

34) المصدر نفسه: 281-287.

35) المصدر نفسه: 283.

36) الدهقان: السيد – الرئيس – الخبير.

37) ديوان حمزة شحاتة: 284.

38) المصدر نفسه: 285.

39) المصدر نفسه: 286.

40) البيدق والفرزان: من أدوات اللعب في الشطرنج.

41) ديوان حمزة شحاتة: 254-256.

42) المصدر نفسه: 55.

43) كذا في الديوان، وأظنها خطأ، وصوابها: (يا جارة النيل) لأن الضمائر في (شواطئه – صفحته – بحراه – نسائمه..) كلها تعود على النيل.

44) ديوان حمزة شحاتة: 57.

45) كذا في الديوان، وأظن صوابها (يا منحة النيل).

46) ديوان حمزة شحاتة: 57.

47) المصدر نفسه: 56.

48) المصدر نفسه: 56.

49) المصدر نفسه: 57.

50) المصدر نفسه: 103.

51) المصدر نفسه: 102.

52) المصدر نفسه: 110.

53) المصدر نفسه: 106.

54) المصدر نفسه: 43.

55) المصدر نفسه: 67.

✧) **علامات** : وقد عدّل العنوان في ص (20) من هذا البحث، وهو: «يا فتنة النهر»، كما تم ذلك في الطبعة الثانية لديوان الشاعر، الذي أصدره النادي الأدبي الثقافي بجدة، في هذا العام،، بمناسبة الاحتفاء بالشاعر والأديب الكبير، في ملتقى: «قراءة النص»، في حلقته السادسة.



✧ ✧ ✧

• كل ورود لذكر المرأة بهذا البحث
يَعْني المرأةَ بوصفها الشريك في
تجربة الحب والعشق..

مدخل:

«لا تُنَبِّكَ الأحداثُ، والغضبُ العا رِضُ، عنِّي، والشكُّ والتأويلُ
هَنَّةٌ جسّمَ الخيالُ معانيـــ ـــها ضَلالاً، وضاعَفَ التأويلُ
قد تعجَّلْتَها بهجرٍ، وما ضا قَ بها، بَعْدُ عذرُها والدليلُ»

ماذا لو اتخذنا الأبيات السابقة لحمزة شحاتة مفتاحاً لتأويل موقفه وعاطفته تجاه المرأة؟ ولاسيما الجانب القاسي من موقفه؟

وماذا لو أن القصائد التي جسدت هذا الجانب في شعره، وحملت أقسى نبراته ومفرداته تجاه المرأة لم تكن، في الأصل، سوى ردة أفعال سريعة منتقمة لكبرياء شاعر مجروح لحظتها، فنكون عندها أمام عدد من الهنّات التي جسم الخيال معانيها ضلالاً، وضاعفها التأويل، بحسب تعبير شحاتة؟

وإذا كان حمزة شحاتة قد اتخذ ذلك الموقف المحسوم قطعياً، من العلاقة مع المرأة – ولم يعد يتطرق إليها سوى لصب المزيد من جام غضبه عليها، بمضامين التشكيك والتخوين – لماذا عاد للتفاعل معها مجدداً، وفي الشطر الثاني من حياته بمعتزله في مصر حينما انداحت عواطفه شجية بقصيدته (يا فتنة النهر) التي عارض بها الشاعر الحجازي الشريف الرضي(1):

ألهمت والحب وحي يوم لقياكِ رسالة الحسن فاضت من ثناياكِ
...
يا أنت يا ينبع أحلامي وملهمتي سر الجمال تجلى في مزاياكِ

هل يمكن للدارس - إن هو تعامل مع نصوص شحاتة الشعرية فحسب، ومضى معها غاضاً عن النظر عن المؤلف وسيرته الذاتية وحياته الاجتماعية؟

- هل يمكنه إعادة النظر في موقف حمزة شحاتة من المرأة، في ضوء ما شاع في الرومانتيكية، ونظرات بعض الرومانتيكين للمرأة؟

صورة المرأة في جانب من منظور الأدب الرومانتيكي:

لم تكن نبرة حمزة شحاتة الشعرية وحيدة، في قسوة لهجتها ومفرداتها، في وصف العلاقة بالمرأة بشعرنا العربي الحديث، يتضح ذلك، حينما ننظر إلى النموذج التالي لإلياس أبي شبكة الذي يمثل قرينة أولى:

مَلِّقيه بحسنكِ المأجورِ وادفعيه للانتقامِ الكبيرِ
إنّ للحسنِ يا دليلةُ أفعىً كم سمعنا فحيحها في سريرِ

وثمة نماذج أخرى مماثلة[2].

وحينما نتذكر أن أكثرية الرومانتيكيين قد منحوا المرأة مكانة خاصة، فصوروها على أنها الملاك الذي هبط من السماء، فاتخذت أعلى صور الاهتمام حد التقديس، وأن مقابل أولئك وجد من صور المرأة على أنها شيطان، يضل الناس ويغويه، وخاصة لدى الأدباء الذين ظنوا بها الخيانة[3] - حينما نتذكر ذلك نستشف القرينة الثانية التي من المحتمل أن تشير إلى مرجعية ما لموقف حمزة شحاتة في الأدب غير العربي.

فهل يمكن القول إن: موقفَ شحاتة قد جاء تأثراً بوحي قرآته، وهو - الواسع الاطلاع، والمحب للاختلاف والمغايرة والتجدد، لدى العودة للاسترشاد بسيرته - فيكون تبنيه لهذا المنظور، جزءاً من المنظومة الفنية الرومانتيكية، التي قد تضيف أحد الأوجه المحتملة لتأويل شعر شحاتة عامة، وشعره الخاص المتعلق بالمرأة؟

الصور المتنوعة لأوجه العلاقة مع المرأة في شعر شحاتة:

مفهوم المرأة عامة بما فيها البنت، والأخت والأم، والقصائد والرسائل في أدب شحاتة إلى المرأة بهذا المفهوم من شأنه أن يرمي ثقلاً ما، بالكفة غير المتوازنة، التي يُنظر بها لموقف حمزة شحاته في علاقته بالمرأة. لكن الورقة هذه منصبة فحسب، على العلاقة الإيجابية بالمرأة، بوصفها الشريك في تجربة الحب.

تنوعت صورة المرأة (المحبوبة) في شعر شحاتة بمقدار تنوع العلاقة ذاتها، التي تتقلب فيها علاقة الحب، بين حالاته المختلفة التوهج والضمور، والوصال والهجر والحنين.

وحين نذهب بعيداً مع بعض القصائد، وبواعثها، حسب مضامينها، فإن التخوف من تقدم العمر بالطرف المحب، والحديث المتسائل عن ربيع العمر وخريفه، في قصيدة [الربيع الدائم][4] يوحيان أن تجربة الحب قد عاشت في فترات طويلة تتسم بالهدوء والاستقرار:

لا تقولي مضى الربيع وولى إنه فيك دائم يتجلى
لم يزل عطره يضمخ خديك ويلقي على الطبيعة ظلا
وعبيراً يهيم في شعرك الحالك، لاقى فيه هداه فضلا
وجمالاً شاب الزمان هياماً بهواه، ولم يزل فيك طفلا
لن يغيب الربيع في وجهكِ الضاحي، شكولا، وفي المفاتن جذلى

وتبعاً لما سبق ذكره عما عاشته التجربة العاطفية لدى شحاتة من فترات استقرار ورضى نفسي طويلة نسبياً، تأتي في هذا الموضع أهمية الإشارة لما أظهره شحاتة من اعتزاز وتقدير للمرأة، من خلال إشادة شحاتة بالجمال الخلقي المعنوي للمرأة، وما تتمتع به من طهر، وتسامي، ونبل، الأمر الذي يلطف سياق الموقف القاسي المكرس عن علاقة شحاتة بالمرأة. يقول في ذلك بالقصيدة ذاتها:

وترامى الخيال فيك إلى أعلـــــــى مجالاته، فألفاكِ أعلى

خُلُقاً صافياً وخَلْقاً قويماً وجمالاً يفيض طهرا ونبلا

ضربت حولك القلوب نطاقاً أنتِ فيه روحٌ سما فتعلى

و - خارج النص السابق - نجده أيضاً يعزز الجوانب المعنوية السابقة، مضافاً إليها الثقة، وذلك في قوله من قصيدة [القلب الخائف][5]:

أعطيتني ما لست أطمــــع فيه بعد إلى مزيدْ

أعطيتني ثقتي بنبلك، بين وعــــدكِ والوعيدْ

ولم يخل شعر شحاتة من تصوير لحظات الحب في توهجه، وما تركته تجربة الحب مع المرأة من أثر عليه، في قصائد كاملة، ليس بها أية اشتراطات، أو استثناءات، منها قصيدة [أنت][6]:

أنت التي أيقظت قلبي

من عميق سباته

وسطعت كالفجر المورد

في دجى ظلماته

ودفعت تيار الشعور

فدب في خفقاته

ونشرت آلاف الزهور

على حقول مواته

وأزحت أستار الضباب

غفا على صبواته

وكسرت كل قيوده

وهديته بعد الضياع

فإذا بأحلام الشباب

تضيء في قسماته

وتلوح في خطواته

وتفيض من عزماته

وثمة نماذج تصور مواقف أخرى، لتؤكد التنوع وثراء مستويات التجربة العاطفية، خاصة في لحظات الفراق، وتأزم العلاقة، التي يفترض فيها عدم اكتراثه بالمرأة ، فنجد أكثر من نموذج يصور فيه عاطفة الحنين، من هذه القصائد: القلب الخائف[7]، التي صاغ فيها الانتظار في مجسمات صورية ثرية العمق بتفاصيل الفراغين: المكاني والزماني اليوميين اللذين يحس بهما الشاعر من حوله بحقيقية، يقول:

والليل يا سمراء بعدك فُوَهَةُ البركانِ تقذفِ باللهيب

والصمت يا سمراء بعدك قمة المأساة في قلبي الكئيبِ

المقعد الخالي يسائلني وأسأله متى يأتي حبيبي؟

وكتابك الملقى يفيض أساه بالملل الرتيبِ

كم نام بين يديك مخموراً على الحلم الطروب...

وفي قصيدة أخرى، يتماهى مع الرسالة، التي لا يبتدئها قارئاً بالحاسة المعتادة، بل بقراءة لتجلّ العطر فيها، فتكون تلاوتها وإعادتها نقلاً له لعوالم أخرى، متمنياً عودتها في نهاية القصيدة لتقرأها بنفسها؛ لكون ذلك أروع بشفتيها[8]:

مازال عطر يديك بين سطورها ... يُزري بأنفاس الورود عبيرا

ووراء كل فريدة من لفظها ... نغم تدفق رقة وشعورا

من سحر عينيك استعرتِ بياضها ... فسكبتِ فيه على الصحائف نورا

مازلت منذ تلوتها وأعدتها ... في عالم ثرّ الرؤى مخمورا

إلى قوله بآخر أبياتها:

عودي إليّ لتقرئيها، فهي من شفتيك أروعُ قصةٍ تأثيرا

وإلى جانب وجود قصائد تحاكي النماذج السابقة، وجدت قصائد أخرى ظهرت فيما يشبه لحظات الاعتراف والتجلي، جسدت اعتذاريات نادمة على التفريط بلحظات الحب، الأمر يعترف فيه الشاعر، أن كثيراً من المواقف كانت مبالغة وتضخيماً في رد الفعل، أو بسبب التمسك بكبرياء واهٍ، وقف يحول دون التراجع عن الموقف. منها الأبيات التي استهلت بها هذه الورقة، وقبلها:

مثلما تَفسُدُ الزهورُ على الرّيِّ إذا طالَ ريُّها، فتحُولُ
لا تَنَلْكَ الأحداثُ، والغضبُ العا رضُ، عنّي، والشكُّ والتأويلُ
هَنّةٌ جسّمَ الخيالُ معانيـ ـها ضَلالاً، وضاعَفَ التأويلُ
قد تعجَّلْتَها بهجرٍ، وما ضا قَ بها، بعْدُ عذرُها والدليلُ

ومنها قصيدة (لمَ أهواك)[9] التي ترد على لسان المرأة المجدولة بعشقها المتصوف لذات مفعمة شجونا وحيرة، وشقاء، تظل غير مفهومة لفرط حيرتها:

لمَ أهواكَ أيها المفعم النفس شجونا، وحيرة ، وشقاء؟
ألحسن؟ فالحسنُ في البدر والزهرةِ أندى وقعاً وأضفى رواء؟
أم لمعنىً شفّتْ مفاتنك العذبة عنه، فكاد أن يتراءى؟
فالمعاني في الكون ليست على الإنسان وقفاً، إلا هوى وادعاء

وثالثة بالضمير ذاته، تبرز بها النزعة النرجسة لدى الشاعر، التي ربما تكون من الأسباب الرئيسية في الموقف، علما أن النزعة هذه، في حد ذاتها، جديرة بدراستها مستقلة[10]:

حبيبي ألا عادت بك الصبوة التي تخالسني عنها الكلام المنمقا
تقول - ولا أنسيت - أهواك شاعراً إذا قال بز القائلين وحلقا
وأهواك نفاثاً لسحرك في دمي وأهواك الكذوب المصدقا

وبذلك المقدار السابق من النماذج، وغيرها، مما لا تتسع الورقة لاستعراضه، يمكن للقارئ، أن يستعيد رسم الصورة المتوازنة لمجمل موقف شحاتة في شعره من المرأة، الأمر الذي يبدي أن لحظات الصفاء التي عاشها شحاتة مع المرأة وجسدها في مقاطع من شعره، ليست بالقلة التي تمثل موقفاً نادراً عند حمزة شحاتة، قد يركن إليه، في لحظة من لحظات السكينة المباغتة، بحسب ما ورد في الخطيئة والتكفير(11).

جدير بالذكر: أن الدكتور/ عبدالله الغذامي، عقب هذه الورقة، وغيرها من الأوراق، والمداخلات التي قدمت بملتقى قراءة النص السادس: (حمزة شحاتة قراءة نقدية ثقافية) بنادي جدة الأدبي الثقافي، قد أعلن تراجعه عن عدد من نتائجه القديمة التي انتهى إليها في كتابه (الخطيئة والتكفير)، وإعلانه عن ضرورة العودة لمراجعته موقف شحاتة من المرأة تحديداً. وهي خطوة تشير إلى ذهنية الباحث الساعي للبحث عن المعرفة المتجددة، البعيدة عن التصلب والتعصب للرأي ووجهة النظر الأحادية، وتقديم نموذج بحثي واع، بأهمية تضافر الرؤى المعرفية المتنوعة، وتعضيد القناعات بعضها بعضا بما يستجد من طرح مقنع.

وذلك هو الهدف الأساسي الذي انصبت الورقة هذه على بحثه قبيل تعزيز وتأكيد وجهة نظرها التي تعضدت بما طرح من وجهات نظر الباحثين والباحثات بأدب حمزة شحاتة بالملتقى. حيث سعت الورقة من تلقاء نفسها، إلى إعادة قراءة الآراء المكرسة المطروحة عن موقف شحاتة، ومراجعة موقف حمزة شحاتة من المرأة من خلال نتاجه الشعري، عبر الرؤية والسياق الرومانسيين، بوصفهما أحد الأوجه المهمة لقراءة أدب شحاتة.

الإحالات والهوامش

❖) كل ورود لذكر المرأة بهذا البحث يعنى به المرأة بوصفها الشريك في تجربة الحب.

1) ديوان حمزة شحاتة/ الطبعة الأولى 1408هـ، مكتبة تهامة/ جدة ص 55.

2) للتوسع ينظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد القادر القط، الطبعة الثانية 1981م، دار النهضة العربية، بيروت، ص (295).

3) الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت (د. ت) 191/90.

4) ديوان حمزة شحاتة، قصيدة [الربيع الدائم] ص 79.

5) السابق: قصيدة القلب الخائف 81.

6) السابق: قصيدة: [أنت] 91/90.

7) السابق: قصيدة: [القلب الخائف] ص 80.

8) السابق: قصيدة: رسالة [78].

9) السابق: قصيدة: لمَ أهواك [ص 36].

10) السابق: قصيدة: وداع ص [43/41].

11) الخطيئة والتكفير، قراءة في نموذج إنساني معاصر، د. عبدالله محمد الغذامي، جدة، نادي جدة الأدبي 1405هـ ص [191-193].



من ثمار الأقلام ما لا يدعوك إلى الالتفات إليه مجرّد الالتفات ومنها ما تدعوك المهنة إن كنت مدرِّساً مثلي إلى النظر فيه نظرة المكره على الأمر لا يجد إلى الانفلات منه سبيلاً. ومن ثمار الأقلام والقرائح والأفهام ما يجذبك إليه ويأسرك فتنشد إلى فلكه وتمضي إليه معجباً به. و توسّل إليه أن تواصل كتابته أو تحاوره عوداً على بدء. ومنذ القديم كانت القراءة جزءاً من الكتابة وكان النقد ابن الإبداع المدلّل المشاكس. وكتاب حمزة شحاته من هذا الصنف الثالث الذي يأمرك فكرك عندما تقرؤه أن تحاوره لتستمر حياته بعد صاحبه كما تستمر حيوات الكتّاب المبدعين ممّن اكتووا بلهيب الكتابة وذاقوا أفانين عذابها. يبدو هذا الكتاب في عنوانه بحثاً في الأخلاق بسيطاً بل يبدو أثراً من تلك الآثار التي كنّا كثيراً ما نطالعها في أيام الطلب ونبحث فيها عن خلق رومانسي يغذي أحلامنا ويهرب بنا إلى دنيا القيم الفاضلة المفقودة في دنيا الناس. كلا إن كتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل لحمزة شحاته ليس من هذا الصنف وإنما هو تجربة في الكتابة المتحررة من قيود الدرس الجاف كتابة تجريبية تنفتح على الدرس الفلسفي وتعمل جاهدة على تحريك الأرواح وبعث الحياة في الفكر العربي الحديث، وإن اتسمت أحياناً بحرارة العفوية وبأسلوب منبري واتسم خطابها بسمات الخطاب الذاتي الغنائي المتقطعة جمله. هي تجربة في الكتابة تنفتح على الدرس الفلسفي لأنها تسعى إلى البحث عن أصول الظواهر وعن المنطق الذي يشد بعضها إلى بعض. وتسعى كذلك إلى تجديد التساؤل عن الأشياء التي تبدو كأنها بديهية فهي ترجعنا إلى الحيرة الأولى وتنبهنا إلى جهلنا بالحقائق بل إلى تجدد الحقائق.. ليس لهذا الكتاب خطّة في التحليل والبرهنة والاستدلال وإنما له خطة في الاستفزاز وفي تقويض الأشياء التي طالما سلّم بها جمهور الناس.

إنّ فكرحمزة شحاتة فكر ولوع بالتجريد وعاشق لنسبية الحقائق وهو مفكر يدعو إلى أن يكون المفكر فوق قيود الفكر أي ألا يكون الفكر مادة جاهزة وقالباً من التعاليم والمعارف التي نكتسبها أو نحفظها ونلهج بها دون أن يكون لنا عليها سلطان. إن الفكر عند حمزة شحاتة حركة دائبة مستمرة حركة لا نراها ولكنها تفعل فينا كل شيء. وإذا أردنا أن نرضي القارئ الولوع بالتنظيم والتنميط الكلف بالوصف الموضوعي قلنا إن كتاب حمزة شحاتة هذا محاولة فلسفية في تحليل الأخلاق من وجهة نظر سوسيولوجية أو من زاوية تاريخ الأخلاق. ولقد أراد حمزه شحاتة أن ينظر إلى الأخلاق نظرة تجمع بين منطلقات الفكر الليبيرالي القائمة على مفاهيم الحرية والفردية والمنفعة وبين تصورات الفكر المثالي المؤمن بالقوة الذاتية للأخلاق. لقد تداخلت عناصر الثقافة الفلسفية في خطاب حمزة شحاتة وتنوعت مشاربه المعرفية. ولئن دل هذا التداخل على عمق ثقافة الرجل وتنوعها وثرائها وانتمائها إلى مشارب مختلفة بل متناقضة أحيانا فإنه يدل من جهة ثانية على حيرته وتردده في اختيار المرجعيات الفكرية التي استند إليها في بناء أفكاره الفلسفية. أو ربما دل هذا التنوع على رغبة جامحة في تقصي سبل الاجتهاد الفلسفي وفي تأصيل هذا المسلك الفكري وهذه الروح البحثية في الثقافة العربية. ويدل من جهة أخرى على رغبة في التشويش العلمي وهو تشويش بهذا المعنى محمود مرغوب فيه لأن مقصده استفزاز معارف المخاطب والقارئ وتشكيكه في بعض المسلّمات ومفاجأته بما لم يستقر في ذهنه من فرضيات المعرفة الأخلاقية ومن وجوه التعليل والتحليل والتأويل على النحو الذي سنرى في الفقرات الموالية.

ونبني متن هذا البحث التساؤلي على عنصرين رئيسين. نحاول أن نحلّل في عنصر أول مصادر حمزه شحاتة الثقافية والأدبية وموارده الفكرية لنبين كيف أمكن لنفس الفكر محاورة مذاهب ورؤى تستند إلى مرجعيات متباعدة في الزمن وفي الخلفية الإبستيمولوجية والثقافية. ثم نحاول في مرحلة ثانية تقويم هذا الفكر ووضعه في سياقه الفكري والثقافي وإبداء

بعض الملاحظات المتصلة ببنية الخطاب الحجاجي وأسلوب التحليل الأخلاقي في خطاب حمزة شحاتة.

1 - الأصول النظرية في كتابة حمزه شحاته:

إن خطاب حمزة شحاتة خلاصة تأليفية لما عرفته علوم الإنسان من تطور منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو إلى روسو وفولتار ودوركايم ولييبنيتز وغيرهم ممن عاد إلى هذه الأفكار بالتحليل و النقد والتجاوز وانتهاء بعلم النفس الاجتماعي الذي كانت الريادة فيه للأمريكان.

1-1 سيكولوجية القوة الفردية:

يمثّلها في الفكر الغربي على وجه الخصوص الفيلسوف توماس هوبس TOMAS HOBBES (1588-1679) صاحب LEVIATHAN ويعد عند مؤرخي الفلسفة السياسية والطبيعية الحديثة واضع أسس النظريات الفلسفية التي تستند إلى مفهوم القوة الإنسانية وإلى إعلاء شأن الجسد. وقد استند في نظريته هذه إلى العلوم الطبيعية وإلى نظريات القوى المادية المحددة للأخلاق وللعمل الإنسانيين. لقد سعت هذه النظريات إلى دحض الأصول الأخلاقية اليونانية وإلى تقويض مبادئ السايكولوجيا الاجتماعية التي يمثلها أرسطو وأفلاطون والتي تذهب إلى أنّ للأخلاق وجوداً عينياً وماهوياً صادراً أساساً عن الطبيعة البشرية (the right of nature is the liberty each man hath to use his own power as he will himself). و هي مبادئ كان ألمع إليها الجاحظ في الحضارة العربية الإسلامية ضمن تحليله لصلة الأخلاق بالطبائع في رسالة الآداب أو المعاش والمعاد. وقد اعتبر هوبس أنّ الإنسان لم يكن في أصل جبلته يرغب في الاجتماع وإنما كان يتعلّق بحب الوحدة والعزلة والأنا الفردية وكان يميل إلى معاداة الجميع. ويرى هوبس من جهة ثانية أنّ هذه الطبيعة تظل تتحكم في منازع الإنسان وتدفعه في مختلف أعماله داخل المجتمع: ففي النفس البشرية رغبة دفينة في التملك والقوة واكتساب المنافع

الفردية واغتصاب الآخر. لقد استمد حمزة شحاتة من هذا المجال الفكري بعض العناصر التي فسّر بها نشأة الأخلاق وإن لم يصرح بمراجعه التي اعتمد أو بالأعلام الذين تأثر بهم إلاّ لماماً كذكره لبرنارد شو أو أفلاطون. وقد صاغ هذا التصور بأسلوبين مختلفين: لقد صاغه أولاً في سلسلة من الأسئلة التي جعل منها إطاراً مفهومياً لمحاضرته حين قال: «فهل كانت الرذيلة ضربة لازب على الحياة أم أنّ الشر فطرة النفس الإنسانية والخير عدوها اللدود فما ينفك يغزوها وهي تدفعه لأنه الدخيل الواغل على حياتها؟»، ص 34. واعتمد هذا المصدر المعرفي أو الفكري ثانياً في تحليله لعلاقة الأخلاق بالأدوار الاجتماعية وبنرجسية الإنسان ورغبته في الافتخار وفي إعلاء الذات يقول: «والكرم لم يكن في أول نشأته تضحية وإيثاراً وغراماً بالبذل وإنما كان ولايزال دلالة افتخارية على اتساع نفوذ القوى ومقدرته على مواصلة الجهد والإنتاج ثم هو بعد صفة لازمة لمن تحلهم قوتهم من الجماعة محل الأبطال والقواد: فالكريم أكثر أعواناً وأبعد صوتاً وأعمق أثراً في النفوس وأرفع منزلة في العيون ولايزال في الناس من ينزلهم منزلة الزعماء المسيطرين»، ص 70. ثم يضيف في سياق قريب من هذا السياق مقارناً الكرم بالبخل: «والكرم يعطي ليأخذ والبخل اكتفاء وما عاب الناس البخل إلاّ لما فيه من أثر الأنانية الواضحة والاعتكاف في حدود الذات ونحن نراه أنانية محدودة قانعة ونرى الكرم أنانية واسعة جشعة همها استرقاق النفوس والألسنة وذيوع الفخار وتحقيق المطامع والاستمتاع باللذة الخفية».

إنّ هذا التصور الطريف لبعيد كل البعد عن ذلك الرأي المتسم بالتبسيط والسذاجة والذي يذهب إلى أن الكرم خلق دفاعي التزمت به المجموعات القبلية والتجمعات البدائية لتضمن به للغريب الراحل في الفيافي والصحارى والأماكن الخطرة فرصة النجاة من الموت. ولتضمن به بقاءه في المستقبل ولنا في الواقع عودة إلى هذا المفهوم في القسم الثاني من هذا العمل. ولم يقتصر هذا الباحث على أنموذج واحد من القيم في تحليله لهذا التصور المستند إلى مبدأ المنفعة بل أجرى نفس التحليل على سائر الأخلاق

فهو يقول مثلا في تفسيره لنشأة التواضع «والتواضع توكيد للذات وإيمان عميق بها ويخطئ من يظنه إنكارا للنفس واعترافاً صادقاً بضعفها وهو لهذا لا يكون في أروع صوره وأكثرها فتنة إلاّ إذا جاء دلالة على قوة ممتازة. والكبرياء أنانية واضحة لا تعرف الدهاء والحذق فهي رذيلة ظاهرة. ولو قابلنا بين الإيثار والأثرة ألفينا الإيثار أكثر جشعاً وأوضح طمعاً فالإيثار نظر حاذق إلى ضمان فائدة الحب والإعجاب في الحاضر وما يفيد بهما في المستقبل» ص 75. وأخيراً فإن الباحث يبلغ منتهى ما يمكن لهذا التحليل القائم على اعتبار البعد الأناني في الذات الإنسانية أن ينتهي إليه إذ نراه يعتبر الاعتراف بالنقائص فضيلة قائمة على الأنانية وحب المنفعة يقول في نفس السياق: «والاعتراف بالنقائص فضيلة دون شك ولكنها أيضا فضيلة ذات منزى نفعي كالتواضع ومايعترف الإنسان بنقيصة فيه إلاّ وهدفه أن يتصف بالكمال من ناحية أخرى هي أكبر عنده و أغلى» ص 75. إن هذه الرؤية وإن استندت كما ذكرنا في صدر هذه الفقرة إلى نظرية سايكولوجية الأنانية تغذيها نظرية النفعية والمصلحة عند الإنسان البدائي والمتمدن على السواء تستند كذلك بشكل ضمني أو بنوع من الحدس العلمي والتوقد الذهني إلى مبدأ رئيس من مبادئ التفكير اللساني الاجتماعي القائل بأنّ كل مقولة فكرية أو أخلاقية إنما تتضمن من الناحية اللسانية العرفانية صوتين متعارضين متحاورين متناقضين: فالكرم معارض بالضرورة نقيضه البخل والشجاعة تحاور بالضرورة الجبن وسيان أن يفخر الشاعر بالشجاعة أو أن ينعت نفسه بعدم الخوف و إنما يختار أن يدخل إلى المعنى من هذه الجهة أو من تلك بحسب مقام التلفظ ومقتضيات التخاطب. فالأضداد في جداول الدلالة وفي خزائن الذاكرة كلمتان ومفهومان متجاوران بل متلازقان متلازمان إذا ذكرت عبارة الكرم انبجست بجانبها بالضرورة عبارة البخل وإذا أثبت الشاعر لنفسه الشجاعة فقد نفى عن نفسه صفة الجبن. (وبضدها تتميز الأشياء). بقي علينا وقد بينا استناد الباحث إلى هذا التيار من الفكر الأخلاقي أن نفهم الدواعي والأسباب التي حدت به إلى اعتماد هذه المقاربة؟ هل كان ذلك لمجرد

الاستفزاز ولتحريك السواكن؟ أم كان للباحث مرمى فكري آخر؟ لقد خشي حمزة شحاتة بعد أن فرغ من هذا التحليل المستفز للسامع أن يلتبس الأمر عليه فقال: «وقد حلّلنا بعض الرذائل التي نسميها معائب عقلية أو طبيعية (كالبخل والجبن والكبرياء والأثرة) تحليلاً يخشى أن يؤخذ دليلاً على عقيدتنا في رجحانها على نقائضها وليس لنا في الحقيقة من غرض في هذا التحليل والمقابلة إلاّ الإشارة إلى أنّ هذه الرذائل أو بعضها من سنن العقل والطبائع أو من فرائضهما» ص 78. فقد بان بهذا التنبيه الوجيز أنّ حمزة شحاتة يولي الإنتاج الذهني والتواصل الاجتماعي المرتبة الأولى من حيث مسؤولية بناء الأخلاق. ولكنه أيضاً في سياق آخر من المحاضرة يعطي الأنانية وجهة أخرى ويحملها دلالة تختلف عن دلالتها في فكر هوبس ومن لف لفه إذ تصبح الأنانية قوة إيجابية دافعة الإنسان كي يحقق طموحه الرافض للحلول الوسطى حلول الضعفاء: فالأنانية من هذه الجهة تدفع الإنسان إلى الهمم العالية. يقول شحاته: «ولا أدري من من المفكرين قال إنّ الرجل العظيم طفل (والطفل بالطبع أناني): فسعد زغلول لم يكن أفضل المصريين خلقاً ولا أعظمهم مواهب ولا أكبرهم فكراً ولكنه كان أكثرهم عناداً وإصراراً على تحقيق ما يعمل له كاملاً فهو أكثرهم رجولة. كان يطمح في الاستقلال التام ولا يرضى بالحلول الجزئية فهذا مظهر أنانية الرجولة» ص 119. لقد سعى حمزة شحاتة إلى التوفيق بين الفكر التحرري الليبيرالي وما يستدعيه من إيمان بقيم المنفعة والمصلحة الفردية ومن نظرة إلى الأخلاق الاجتماعية تقوم على مفهوم التعاقد بين الفكر المثالي وما يستند إليه من إيمان بالقيم المطلقة غير المرتبطة بملابسات الاجتماع والاقتصاد وسائر العوامل الموضوعية والتاريخية. إن الإدراك المتحرر من القيود الماقبلية أو المغامرة المعرفية عمل عقلي عسير غاية العسر لأننا نتصور أن هذه القيم ضرب من بدهيات الأمور. وقد بين الباحث أن الإدراك ليس ذلك الانطباع الذي يحصل لنا عن عالم الأشياء والموجودات المحيطة بنا بل إن الإدراك تفاعل فردي ذاتي وتجربة فريدة يعيشها الإنسان بجسده وعقله وروحه في

تفاعل مع ما يحيط به من الكائنات العاقلة وغير العاقلة والظواهر المحسوسة والمعقولة. والمغامرة العلمية تبحث عن الناشئ من الإدراك وعن المخالف للسائد وللمألوف تقتنصه وتسائله لتقوض المعارف الساكنة ولتستبدلها بمعارف جديدة. يقول حمزة شحاتة: «وإدمان النظرة إلى صورة جميلة يفقدها شيئاً من تأثيرها القوي كلما تجدد إليها النظر المشغوف وارتوى منها الحس المنهوم حتى تفقد مقدرتها على التأثير والأداء». ص 25. وفعلاً فإن هذه الفكرة البسيطة القائمة على تحليل خصائص التقبل عند الإنسان وغير المستندة إلى التفكير الماهوي الذي كثيراً ما يكبل إدراكنا للأشياء قلت إن هذه الفكرة تنبهنا على أن الجمال ليس شيئاً مطلقاً مفارقاً للإدراك الإنساني بل إنّه علاقة إدراكية وهو ضرب من ضروب التوازن بين طبيعتنا الروحية وقوانا الجسمانية كما يرى شيلار SCHILLER ولعمري إن هذا الرأي من أهم الآراء التي تحتاج التربية الحديثة إلى إدراجها في منظومة المعارف الإنسانية وفي مواضيع الاكتساب الأخلاقي الفردي و الجماعي.

1-2 المشارب الأنتروبولوجية:

إن الربط بين أنماط عيش الإنسان في تاريخه القديم و الحديث والبنى الثقافية والإيديولوجية (في معنى العلاقة بين الطبيعة والثقافة) مثّل إحدى الأدوات التي اعتمدها حمزة شحاتة في تحليل تاريخ نشأة الأخلاق أو الفضائل والرذائل ونذكر من أهم محاور هذا الاتجاه الأنتروبولوجي:

ثنائية الطبيعة والثقافة أو الاكتساب الثقافي:

هي من المجالات أومن المعارف التي أصبحت متداولة في مختلف الأدبيات الإنسانية بصفتها أفكاراً عامة وقد ورثها الفكر البشري عن أرسطو وحكمة الفيلسوف بيدبا وعن إخوان الصفاء وقد صاغها عبدالرحمن بن خلدون الصياغة السوسيولوجية الحديثة وتتمثّل هذه المعارف في أن الاجتماع البشري ناتج عن ضعف الطبيعة الإنسانية وعجز الإنسان عن العيش بمفرده

يقول ابن خلدون: «إلاّ أنّ قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء.... فلابد من اجتماع القدر الكثير من أبناء جنسه ليحصل القوت له ولهم فيحصل بالتعاون قدر الكفاية من الحاجة لأكثر منهم بأضعاف وكذلك يحتاج كل واحد منهم في الدفاع عن نفسه إلى الاستعانة بأبناء جنسه.... فالواحد من البشر لا تقاوم قدرته قدرة واحد من الحيوانات... فهو عاجز عن مقاومتها بالجملة (المقدمة ط دار الكتاب اللبناني بيروت 1979 ص 69-71). وقد ألّف حمزة شحاتة بين هذه الأفكار وصاغها في قوله: «إذاً شعور الإنسان بالضعف اقتضى التكتل أمام المؤثرات المشتركة (أخطار الحيوانات والطبيعة) فاتسعت الدائرة قليلاً وأصبح الاجتماع ضرورة»، ص 41. ومضى الباحث في تحليل صلة الاجتماع البشري بطبيعة الإنسان الهشة وبحاجته إلى مغالبة الصعاب والمخاطر الطبيعية المختلفة: «ماذا يفعل الإنسان القديم في طور الكفاح الغشيم للحياة لو أنه انفرد وجافى جماعته؟. يموت جوعاً أو خوفاً أو يفترس؟ يندر أن ينجو لأن الحيوانات حتى الحيوانات الضعيفة أقدر منه على الشم والجري والنظر والإحساس الفطري بالمخاطر وتجنبها» ص 41. إلاّ أن الباحث ميّز في تتبعه لتاريخية أخلاق الإنسان من ناحية القوى المكونة للذات البشرية بين البعد الجسدي والبعد النفسي واعتبر أن الانفعالات البشرية الأولى في المجموعات البدائية إنما هي انفعالات جسدية محضة وأنها تطورت بتطور الاجتماع إلى انفعالات جسدية نفسية. ويضرب لهذا مثلاً صلة الإنسان بالمكان فيرى أنها نشأت صلة حسية إذ المكان يعني أولاً الاحتماء من الغوائل الطبيعية ثم تحولت إلى صلة عاطفية ومعنوية فرمزية يقول: «كان (يعني الإنسان) يحب مأواه فصار يحب مأوى هذه الجماعة (المأوى العام للوطن) لأنه في اعتباره موضع انتفاء الخوف وانتفاء عوادي الطبيعة وموضع ألفة ألوان من الحياة والجماعة والقرابة وتبادل العلم بالأشياء وفهمها» ص 42. ولا يخفى على القارئ المتمعن في كتابة حمزة شحاتة تأثره غير المباشر بتصورات الفكر الطبيعي الذي ازدهر في الغرب الحديث خاصة في القرن التاسع عشر وهو فكر يذهب إلى أن القوى

الطبيعية في الإنسان تؤثر أيما تأثير في أحاسيسه ومداركه العقلية وسلوكه في الحياة. إلاّ أنّ المتأمل في مختلف التحاليل الأنتروبولوجية في هذه المسألة يلاحظ أنها لا تفصل الجانب النفسي عن الجانب الفزيولوجي أو الجسدي. لقد بالغ الباحث في فصل مرحلة الوعي بالجسد عن مرحلة الوعي النفسي أو تكون الشخصية النفسية وهما في الحقيقة مرحلتان متداخلتان وربما بالغ كذلك في الفصل بين مراحل الإحساس بالعالم ومراحل تسميته باللغة وذلك في قول: «ومن المؤكد أن تطور اللغة في الحياة الأولى لهذا الإنسان كان أبطأ كثيراً من تطوراته الاجتماعية والفكرية فالشعور والإدراك يسبقان عادة التسميات و ألفاظها نشعر أولاً أو نرى أو نعرف ثم نسمي» ص 57. ونحن نرى أن في هذا التأكيد مجانبة للصواب لا لأن صلة اللغة بالفكر على غاية من الغموض فحسب بل لأن اللغة ليست أداة تواصلية خارجة عن العقل منفصلة عن القوى الإدراكية وعن الأجهزة العصبية وإنما اللغة منصهرة تمام الانصهار في المدارك الذهنية وفي الملكات الفطرية والنفسية فبها يبني المتكلّم المدارك الذهنية وهو يتخاطب (أي يخاطب و يستمع) وبها يمقول الأشياء ويصنف أطرزتها التي يرتكز عليها لتنظيم الأشياء المحيطة به وهي التي تتحكّم في التمثلات الذهنية حيث ينصهر النطق بالكلمة وتمثل ما توحي به من الصور. وبل لقد مر حمزة شحاتة دون توقف مرجو على خصائص تكوّن الشخصية الأساسية التي يتشكل فيها الوعي الاجتماعي والشعور بالانتماء إلى المجموعة أو إلى الوطن على نحو من الأنحاء. وإذا استعنا بنظرية كاردينار (Kardiner) المعروفة بنظرية الشخصية الأساسية (Basic Personality Structure) نلاحظ أن العناصر المكوّنة لهذه الشخصية أربعة على الأقل وهي: تقنيات التفكير وهي غير منفصلة عن النشاط الجسدي والمقصود بها الطريقة التي يتمثل بها الفرد واقعه المحيط به وبها يستطيع التفاعل معه. وأنظمة الدفاع عن النفس وضمان الحماية الجسدية. والرغبة في التواصل الإيجابي مع الأخر. ومختلف أشكال الاعتقاد. ولا يمكن للإنسان إذاً أن يكون له وعي بالوطن على النحو الذي ذكره شحاتة دون أن تكون له –

بعد – شخصية أساسية تم بواسطتها تجريد هذا الوطن في بنية نفسية ومفهومية. ونعني بالتجريد تكرار تجربة التفاعل المعنوي مع عاطفة حب الوطن وتكوين مخزون من الصور والرموز التي تتحول إلى ذاكرة فردية وأخرى جماعية حول الوطن. فحب الوطن كما هو معروف يتغلغل في البنى الاستعارية والجذور اللغوية المعبّرة عن تجربة اللغة.

1-3 الفكر التربوي الحديث:

عاد حمزة شحاتة في القسم الأخير من محاضرته إلى المقولات التربوية البنائية الحديثة تلك المقولات التي استفادت أيّما استفادة من علوم النفس بعد أن استقلت عن الفلسفة وتحررت من هيمنتها وأسست لمواضيعها المتميزة من الناحية الإبيستيمولوجية مناهج ملائمة لها، ومنظومة من العلوم المتفاعلة مع سائر علوم الإنسان أي العلوم التي تجعل من الإنسان قطب اهتمامها المحوري. وقد وعى شحاتة أهم هذه المقولات المؤثرة في الفكر الحديث الموجهة للمناهج التربوية البنائية عند بياجي (Piaget) وهيبار Hubert وغيرهما. وفي مقدمتها مقولات علم نفس الطفل هذا العلم الذي أعاد النظر في جميع العناصر الثقافية المتصلة بتصور الإنسان القديم للطفل وألح في نطاق تحديثه لنظرة الإنسان للطفل على أنه ليس بذات قاصرة ناقصة كما كان الإنسان القديم يتصورها بل إن الطفل كيان مكتمل وذات تامة المكونات النفسية والذهنية. وهو كيان مكتمل الذاكرة والإحساس والشعور. يقول شحاتة: «فالطفل في البلاد الناهضة حقاً يعتبر رجلاً صغيراً بين أهله يعامل معاملة الرجل ويعطى مميزاته ومطالبه وهو عضو في الأسرة له محله الخاص وعلى المائدة موضعه الخاص وحريته التامة لا يكتم عنه شيء ولا يلزم باتباع أساليب وآداب لا يتبعها الكبار أنفسهم... فالطفل جزء من المجتمع الصغير في بيته ومن المجتمع الكبير في مدرسته فهو لا يشعر أنه صغير أو ضعيف أو مقيد الحرية»... ص 106 . ويلفت الانتباه في هذا المنهج الفكري الاهتمام بالشاذ من الأطفال والاعتناء به وهو أمر راجع إلى ما أثمرته الأفكار

الإنسانية الحديثة من تصورات غير مركزية أي من مظاهر الاعتناء بالحالات الخصوصية ذلك أن للهامشي مكاناً أثيراً في مناهج التحليل النفسي بعد طول إقصاء و إلغاء يقول شحاتة: «والمدارس تفرح بالطفل الشاذ لأنها تعرف أنه سيكون رجلاً من نمط خاصّ فهي تعنى بتهذيب هذا الشذوذ فيه و توجهه ولا تقاومه أو تقسره» ص 107. ولا يستعمل حمزة شحاتة في هذا السياق عبارة الشذوذ في مدلولها المرضي أو الأخلاقي وإنما يعني بها مظاهر الاختلاف الخصب الخلّاق و وجوه الخروج عن المألوف خروجاً محموداً مرغوباً فيه فهو النبوغ أو الشذوذ الإيجابي الذي يتيح للفرد أن يبدع ويبتكر وأن تكون له خصوصية يكتشفها المجتمع في البيت أو في المدرسة فيلتقفها ويسهر على تنميتها ويوفر لها أسباب النماء والإخصاب والإبداع. وهو يعني كذلك التميّز الذي تزخر به الأمم الراقية من خلال تنوع ثقافاتها وقدرات أبنائها العقلية ومواهبهم وكفاياتهم التخييلية والفنية والفكرية. لقد أدرك الباحث جانبا مهماً من أصول البيداغوجية الفارقية التي لا تعامل الأطفال المتعلمين على أساس أنهم مجرد أرقام أو ذوات جوفاء أو صفحات بيضاء، بل تعاملهم على أساس أن كل فرد منهم كيان متميّز من غيره كيان له تاريخ نفسي وماض اجتماعي ومميّزات عرفانية ونظرة إلى العلم خاصة. إن اعتبار الطفل كياناً ذا شخصية اجتماعية مكتملة ركيزة من ركائز الفكر التربوي الحديث انتبه إليها الباحث في قوله: «نحن نخطئ كثيراً عندما نظن أن الأطفال في سني حياتهم الأولى لا يعرفون ولا يدركون» ص 107. وقد انجرّ عن هذا التصور الجديد لتربية الأطفال أن بنيت المناهج البيداغوجية في تكوين الشخصية الاجتماعية على مبادئ البيداغوجية البنائية التي تحث على إشراك الطفل المتعلم في عملية اكتساب المعرفة اكتساباً إدماجياً تكون بمقتضاه المعرفة السابقة مرتكزاً عرفانياً ومنطلقاً ماقبلياً لاكتساب المعرفة الجديدة. وفي هذا المضمار أدرك الباحث ما تعانيه المدرسة العربية الحديثة من مظاهر الإخفاق والفشل. ولا يعني الإخفاق بطبيعة الحال عدم حصول المتعلّمين على الشهادات وعلى النتائج المدرسية الإيجابية بل إنّ للإخفاق

مدلولا أعمق من مجرد الإخفاق في نيل الشهادة يقول: «وحسبنا دليلاً على هذا (يعني عيوب المدرسة وقصورها في أداء وظيفتها) أن الدراسة عندنا لاتزال قائمة على حشو الذهن بالمعلومات والقواعد وعلى إرهاق طاقة الطالب وكبت نزعاته النفسية والوجدانية. وهانحن نرى آثار هذه العيوب في امّحاء آثار الشخصية من جميع من تخرجهم المدارس وفي كلال أذهانهم وأعصابهم وفتور حيويتهم الفكرية فلا نكاد نجد أثراً لنشاط الفتوة في نفوس أبنائنا» ص 110. إنّه قضية الصلة بين المدرسة الوطنية والمجتمع أو بين التعليم و اكتساب الكفايات المهنية والتواصلية والاجتماعية والثقافية لمن أهم المواضيع التي يطرحها أهل الذكر حين يتناولون مسألة الإخفاق المدرسي: فالإخفاق بمفهومه التربوي التعليمي هو عجز المدرسة بصفتها مؤسسة تكوّن المواطن القادر على أداء وظائف الشخصية المجتمعية أو الدور الاجتماعي عجزها عن تحويل المعارف العالمة (les savoirs savants) إلى قدرات اجتماعية وثقافية، ومهارات ومكتسبات يستفيد منها المجتمع. لقد جاءت لهجة حمزة شحاتة في تناول هذا الموضوع شديدة عاتية وكانت مؤاخذته المدرسة مؤاخذة قوية عنيفة إذ نراه يقول: «أليس من العار أن تكون مدارسنا معامل تفريخ كل غايتها أن تدفع عدداً من حاملي الشهادات لا يعرفون فناً تجريبياً ولا علماً عملياً ولا صناعات يدوية تفتح في الحياة ميادين نشاط جديدة غير ميادين الوظيفة والمكتب والديوان» ص 111. فأنت ترى أنّ هذا الكلام على قدمه نسبيا يؤذن ببداية انقراض التصور السكوني «القديم» لوظيفة المدرسة أي التصور الذي يتكل بمقتضاه المتعلمون والأولياء على السواء على الوظيف وعلى الأعمال الإدارية الحكومية التي تضمن لهم المورد القار وتغرقهم في الروتين الإداري وفي العمل البيروقراطي غير المنتج بل غير المستند إلى الروح العملية والمبادرة والإنتاج. لقد كان إصغاء حمزة شحاتة إلى النظريات التربوية والبيداغوجية الحديثة واضحاً في حديثه المتسم بالحماس حماس المفكر المؤمن بدور المدرسة الخطير.

وقد اتسمت نظرته إلى التعليم بالاستشراف وبالحرص على النجاعة

وعلى الربط المحكم بين المناهج التعليمية والتقدم الذي يشهده البحث العلمي الحديث والربط المحكم بين مضامين التعليم وتطلّعات المتعلمين أو الأجيال الجديدة ورغائبهم ومشاغلهم يقول: «أليس من العار أن ينال الكتاب المدرسي من عناية القائمين بقيادة التربية ما لا ينال عشره الطالب وذكاؤه وأعصابه وطاقته وسلوكه ونفسيته واتجاهاته الطبيعية وحريته ومستقبله؟» ص 112. إن هذا الاستفهام الإنكاري التقريعي دعوة حارة إلى جعل المتعلم قطب الدائرة في العملية التعليمية وإلى التفكير في وسائل تفعيل الصلات المعرفية والوجدانية بينه وبين المنهاج التعليمي. ولا نعلم على وجه التحديد ما هي مصادر شحاتة في مجال العلوم التربوية إلاّ أنّ حديثه لا يخلو من دلالة على اطلاع واسع في هذا المجال يقول: «أليس من الخطأ القاتل ألاّ يعبأ قادة التربية بتغيير القوالب والأوضاع بعد أن تغيّر الزمن وتغيّرت مطالبه وبعد أن كشفت الفنون والعلوم والبحوث والتجارب الدقيقة عن نفس الناشئ وعيّنت الاتجاهات التعليمية التي تجعله رجلاً وإنساناً وعظيماً وفعالاً وقوة؟» ص 112.

إنّ حديثا من هذا القبيل لا يصدر إلاّ عن فكر منفتح على النظريات البنائية الحديثة هذه النظريات التي ثارت على الطرائق القديمة في التعليم وعلى المناهج البنيوية المنمطة النشاط المدرسي واستفادت أيّما استفادة من النظريات السلوكية ونظريات الاكتساب فأعادت الاعتبار إلى المتعلم بصفته ذاتاً فاعلة في العملية التعليمية. لقد دعا شحاتة صراحة إلى التخلي عن طرائق التلقين الممل الذي يحفر بين المتعلم و التعليم هوّة سحيقة وينفّره من الواجب المدرسي ودعا إلى إرساء ثقافة بيداغوجية وتعليمية جديدة يقول: «هناك طريقة لتربية القوة وتربية الفضائل ظهر نجاحها للعيون هي طريقة الصراحة والتجريد والتربية القائمة على العمل والممارسة لا على العظة وإثقال الذاكرة وطحينها. وإذا صعب علينا أن نخضع الناس لسلطان ألفاظ لم يبق لمدلولاتها صدى فإن الصراحة والتجريد هما سبيل إعداد النفوس للإصغاء إلى أصوات الضمير والمصلحة». ص 113.

أخيراً فقد كانت الفلسفات الاجتماعية التي بشّر بها فلاسفة عصر التنوير في أوروبا ومهّدت لظهور الفكر الليبيرالي مورداً من موارد ثقافة حمزة شحاتة ونذكر على وجه الخصوص روسو (ROUSSEAU) و(MONTESQUIEU) ومن الفقرات التي تبرز فيها هذه الأصول الفلسفية ما جاء في حديثه عن المرور من الحرية الطبيعية المتوحشة إلى الحرية القائمة على التعاقد أي الحرية المقيدة بالعقود الاجتماعية يقول: «تضيق حرية الفرد كلّما تقدمت أطوار الجماعة اجتماعياً وكلّما تكاثرت الروابط الاجتماعية واتسعت الحدود لحرية الجماعة فيها. لا يعود من مصلحة الجماعة إطلاق الحرية للفرد أو للأقليات فتنشأ شرائع وضعية يضعها الأقوياء المسيطرون على الجماعة تكون خلاصة لشرائعها الأدبية التي تكون بالتدريج معتقدا عاماً» ص 56. وهكذا نلاحظ في هذا النوع من التعليل - على اقتضابه الراجع إلى طبيعة الخطاب الشفوي - أنّ كلام حمزة شحاتة لا يخلو من حس تاريخي ومن نظرة تتسم بالقدرة على قراءة تاريخ الإنسانية قراءة تؤمن بالتراكم مفهوماً من مفاهيم الحقيقة التاريخية.

2 - الفكر الأخلاقي عند حمزة شحاتة:

لقد اتضح لنا من قراءة ما كتبه حمزة شحاتة عن مسألة الأخلاق فكره الأخلاقي خطاب توفيقي بين المقولات الليبرالية التحررية المستندة إلى قيم المنفعة والمصلحة والتقدم ومناهج التفكير المثالي وما تدعو إليه من إيمان بالقيم المطلقة غير المرتبطة بسياق تاريخي أو اقتصادي أو ثقافي محدد. وقد عبر الباحث في مستهل محاضرته عن رفضه القطعي للوعظ في صيغته الجافة العارية بقوله: «وأنا أريد التجريد كباحث لا كمحاضر: فإني لو قصرت كلامي على الرجولة أو على الخلق الفاضل خشيت أن يتحوّل حديثي إلى موعظة لا تعدو أن تكون تمدّحاً حماسياً بالفضائل دون تحليلها وردّها إلى مصادرها و تحديد قيمها، وأثرها في صميم الحياة، وعلاقتها بالنفوس.

ص 22و يعنينا من هذا العقد المعرفي الذي استهل به الباحث كلامه النظرة الفلسفية إلى الظواهر والأشياء والحرص على التجرد من كل الآراء المسبقة والعوامل المؤثرة سلبياً في التمشي الفكري والاستتباع المنطقي. لقد لخص شحاتة غايته من هذه المحاضرة بقوله: «وعلينا الآن أن نتساءل كيف نستفيد من هذه القوة المذخورة في دمائنا وكيف نجعلها أساساً نبني عليه تربيتنا الفاضلة؟ وهذا في الواقع لب الحديث وخلاصته والنقطة التي تبقى مداراً لجهاد أقلام قوية من أدبائنا وشعرائنا للتوليد والقول والتفكير الدائم» ص 105. فالقوة في الدلالة السياقية لكلام حمزة شحاتة تعني المقدرات المادية والفكرية الكامنة فينا وفي ممتلكاتنا وهي مقدرات تحتاج إلى وسائل تحركها وتخرجها من الكمون إلى الإنجاز وتوجهها إلى البناء الحضاري الملائم لهذا العصر. هذه النظرة هي التي كشفت عن التوجه التحرري في تفكير الرجل. وليس المقصود بالتحرري المدلول المعجمي الأول للعبارة أو المعنى الأخلاقي الشائع كلا بل المقصود به الاتجاه الفكري والفلسفي الداعي إلى ترقية قيم العمل لدى الفرد و تحريره من القيود المكبلة للإبداع وإلى هذا المعنى يمكن أن ننمي قول شحاتة في التنويه بالمغامرة العلمية والمجازفة الفكرية: «إن المجازفة النبيلة ضرورة ومن الخير أن نستفيد من قوانين الضرورات المرتجلة لنكون باحثين مجازفين. فالمجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوراتها قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر ص 24. وقد ذهب شحاتة إلى أنّ الإدراك ليس ذلك الانطباع أو التمثّل الذي يحصل لنا عن عالم الأشياء والموجودات المحيطة بنا بل إن الإدراك هو اتجاه في تقبّل الأشياء والظواهر وهو نقطة لقاء بيننا وبين العالم من زاوية نظر مخصوصة وبعلاقة محددة بل هي تجربة ذاتية فردية يعيشها الإنسان في تفاعله مع ما يحيط به من الكائنات فالإدراك إذاً في المجتمعات الراقية، رديف الفكر الاستكشافي أو هو الاستعداد المستمر للاكتشاف والبحث عن الجديد المفيد وهو أخيراً سلوك يربّى عليه النشء ويتحول إلى رد فعل كالطبيعي فيه. والمغامرة العلمية تبحث عن الناشئ من

الإدراك وعن المخالف منه للمألوف فنقتنصه لنسائله ولنختبره يقول: «وإدمان النظرة إلى صورة جميلة يفقدها شيئاً من تأثيرها القوي كلما تجدد إليها النظر الشغوف وارتوى منها الحس المنهوم حتى تفقد مقدرتها على التأثير والأداء.... وإنك لتعجب بالمنظر يفتنك ويلقاك بألف معنى أول ما تلقاه فما تزال نفسك دائبة في تحليل معانيه وإذابتها حتى تنتهي بها إلى الإصفاء والإفلاس...» ص 25. وفعلاً فإن هذه الفكرة القائمة على فهم الجمال من خلال التقبّل – وهي فكرة معروفة – تنبهنا على أن الجمال ليس شيئاً مطلقاً ثابتاً بل إنه أمر نسبي يختلف الناس في تقديره بحسب تقاليد الإدراك وثقافة المتقبّل ورؤيته الأشياء فهو إذاً موضوع من مواضيع الاختلاف والتعدد. ولقد أولى حمزة شحاتة الإدراك الفردي عناية خاصة وكان علامة من علامات فكره التحرري هذا الفكر الذي يمكن إجمال مقوماته فيما يلي:

2-1 ارتباط الأخلاق بمبدأ المنفعة:

يذهب الباحث إلى أنّ نشأة أولى المنظومات الأخلاقية وثيقة الصلة بتنظيم العلاقات بين الأفراد والجماعات إلى علاقات نافعة وعلاقات ضارة وعليها ركبت ثنائية الخير والشر يقول: «ولا شبهة في أن الإنسان عرف النفع والأذى قبل أن تقوم في نفسه فكرته الأولى عن الخير والشر باعتبار مفهوميهما العام. فاهتداؤه إلى فكرة الخير والشر كان بعد عقيدته في النفع والأذى» ص 29. ويعني بهذا أنّ تاريخ الإنسان يتجه من المحسوس إلى الأكثر تجريداً وتعبيراً وتصنيفاً. ويعني كذلك أن الأخلاق كما يقول الجاحظ ركّبت على أصول الطبائع. فالنفع والأذى سلوكان غير معقولين في منظومة أخلاقية بل هما معقولان كردود فعل طبيعية. يقول شحاتة: «وفي وسعنا الآن أن نقول إنّ الإنسان إنما أراد بمسعاه الأول في حياته الأولى تحقيق مطلب حياته الصارخ (الغذاء) و هو في صبره على ما يلقاه من عنت في هذه السبيل المملوءة بالمخاطر عرف الصبر والثبات والشجاعة وطائفة من هذه المحاسن المتصلة بضرورات عيشه. نحن ندعوها محاسن أو فضائل وهو يراها

ضرورات تتصل بحياته يأتيها طائعاً أو مكرهاً لأنه يريد أن يعيش» ص 39.

يرتقي الإنسان إذاً من مراتب التفكير في النفع والأذى إلى الوعي بالخير والشر حين يعي بأن العمل العقلي الذي ينطوي عليه السلوك عمل غير موجه إلى تحقيق غاية عائدة على شخصه هو فقط بل هو موجه كذلك إلى تحقيق غاية فيها نفع لغيره من الأشخاص ويقول دوركايم (Durkheim) في هذا السياق: «إن الضمير الأخلاقي لا يعتبر العمل أخلاقيا إذ كانت غايته مجرد المحافظة على البقاء محافظة غريزية وإنما يعتبر الضمير العمل الأخلاقي عملاً أخلاقياً إذا كان يرمي إلى المحافظة على بقاء النوع بالمحافظة على الآخر كالأسرة أو الوطن (Bulletin de la societe francaise de philosophie avril 1906).

2-2 نشأة الفضائل في موكب البحث عن تسديد الحاجات المادية الأولى:

كان الإنسان الأول في سعيه إلى تلبية حاجاته المادية الأولى يصارع الطبيعة ويقاومها فكان عليه أن يجاهد ويصابر ويثبت. ولم تكن الشجاعة خلقاً مركباً أو ناشئاً عن علاقة اجتماعية داخل المجموعة أو القبيلة بل كانت خلقاً غريزياً واكب بحث الإنسان عن الوسائل المعاشية الضرورية الضامنة للبقاء وواكب رغبته الغريزية في إلغاء الخوف. بل إن ما يراه الإنسان المتمدن عيوباً ونقائص كالفرار والجبن هي في عرف الإنسان البدائي سبل البقاء وضرورة تدفعه إليها رغبته في المحافظة على النفس.

2-3 الظروف الاجتماعية الأساسية هي ظواهر طبيعية:

يذهب الباحث إلى أن التعاون لم يكن في الأول بنية ثقافية ومظهراً عاقلاً من مظاهر التشارك والتواصل والانتظام الجماعي كلاً بل إن التعاون كان أولاً رد فعل طبيعي حاكى به الإنسان الحيوان للتغلب على المخاطر ولإنتاج القوة المادية الجماعية وقد بينا في الفقرات السابقة كيف يلتقي هذا الفكر ونظرية ابن خلدون ولكن هذا التعاون المادي سرعان ما تحول إلى نوع

من الشعور بالتعاطف الجماعي وبالروح المشتركة. إن البحث في نشأة الأخلاق الجماعية وصلتها بالمواطنة يبرز دور القيم الإنسانية في صياغة روح التمدن ونحتها ويلمح إلى أن التمدن ليس ثمرة من ثمار الحضارة في أي شكل من أشكالها: الحضارة الزراعية أو الصناعية الثقيلة أو التكنولوجية الافتراضية، بل التمدن ثمرة من ثمار التراشح بين الذات الإنسانية والمقدرات المادية والمعنوية التي تعيش فيها. هو شكل من أشكال التبلور الذي يبلغه تاريخ الإنسان في صلته بذاته و بالمجموعة التي ينتمي إليها بل وفي علاقته بالكون وبالوجود. إن الخطأ الجسيم الذي تقع فيه النظرة التكنوقراطية الضيقة إلى مستقبل الإنسان ومصيره يكمن في إهمال البعد التاريخي للشخصية الاجتماعية ولدورها في التقدّم الحضاري بالسلب وبالإيجاب. فكثيراً ما نهمل ونحن نفكّر في مشاريع النهوض بالمجتمع الجوانب القيمية في بناء الشخصية و نتوهم أن امتلاك المجتمع الوسائل المادية الضخمة أو البنى التحتية الكبرى كاف لتحقيق الرقي الحضاري، فأهملنا تعليم الآداب واللغات مثلا لأننا تصورنا أنها لم تعد مكوّناً من مكونات القوة الحضارية.

2-4 تاريخ الفضائل في صلتها بالمجد الإنساني:

جاء تحليل شحاتة للفضائل تمثيلياً اختار فيه نماذج من الفضائل النسبية باعتماد تصنيف أرسطو في كتابه المعروف بالأخلاق إلى نيقوماخوس ويمكن أن نجمل هذا التحليل في الخصائص التالية:

1-4-2 تاريخية الأخلاق: لم تنشأ الأخلاق في أية مجموعة بشرية دفعة واحدة وعلى صورة نهائية بل نشأت بالتدرج و تطورت عبر التاريخ الاجتماعي. فقد خضعت في تطورها وتبلورها للحاجة الإنسانية وللتجربة وارتبطت بظهور المؤسسات والمعايير وبتطور تفكير الإنسان في المباح من الأعمال والمحظور. وقد حمل الإنسان على تطويرها ما يقع فيه من أخطاء وما يطرأ على سائر تقاليد الاجتماع البشري ونواميسه من تغير في مستوى ترتيب الفضائل. لم يذكر شحاتة قاستون باشلار Gaston Bachelard ولكننا

نلاحظ أن في كلامه ما يذكّرنا بآراء ذلك الفيلسوف المهتم بالتحليل النفساني وبتكوين العقل العلمي. فهو يذكّرنا بأن المعارف الصحيحة والاجتماعية إنما تتطور وتتقدم بالخطأ. فالكرم لم يكن في أول نشأته عملاً إنسانياً دالاً على رغبة الإنسان في المحافظة على بقاء النوع لأن مقولة النوع لم تكن من المتصورات البشرية في مراحلها الأولى ولم يكن بإمكانه تجريد هذا المفهوم الاجتماعي التواصلي. ويذهب حمزة شحاتة إلى أن الكرم لم يكن مرتبطاً بالإيثار والتضحية بل نشأ أول ما نشأ متصلاً بخلق آخر هو النجدة: فالنجدة كانت عند الإنسان القديم أولى من الكرم وقد نشأ الكرم في مناخ اجتماعي يحتفل كبير احتفال بالفخر وبإعلاء القوة المادية. فقد كان الكرم علامة القدرة على العطاء وعلى الفضل ولهذه العلة ارتبط شعر الفخر والمدح والرثاء والهجاء بالكرم ولا يمكن بحال من الأحوال أن يتحقق الكرم سراً أو مرة واحدة أو يفقد هويته الأخلاقية ومرتبته ضمن سائر الأخلاق فالكرم ينبغي أن تتم تسميته باللغة وأن تبرز كميته وأن تمجد طقوسه (النحر في الشتاء أدل على الكرم من النحر في سواه من الفصول) فهو بذلك عنوان مجد وسيادة وقوة مثله في ذلك مثل العفو والإجارة (انظر ما كتبه جاك دريدا عن العفو فهو يقول: «كلما تمت ممارسة العفو فإنما ذلك يعني أن هنالك سلطة قوية تمارس ذلك العفو». Jacques Derrida Foi et pardon Editions du Seuil1996 .. فالكريم يكرم لأنه يريد أن يقول له الناس إنك كريم فهو يشتري التاريخ بالمال. ويقول حمزة شحاتة إن الكرم من جهة أخرى علامة من علامات السيادة والقوة: «والكرم فضيلة متعدية لذلك كان الثناء والإقبال على تمجيدها أكثر من الثناء والإقبال على تمجيد العفة مع أن العفة قهر صارم للنفس ورمز القوة أكثر مما يكون الكرم» ص 70-71. فالكرم من هذه الجهة علامة على منزلة الكريم وكلما ازداد الكريم عطاء وكرماً دل على مدى ما يفصله عن المستحق للكرم ودل على اتساع قوته المادية.

إن هذه النظرة القائمة على الإقرار بمبدأ التطور والتقدم والرقي لأهم ما تصطبغ به رؤية شحاتة للأخلاق وهي رؤية يرمي من وراء عرضها إلى دفع

الشخصية العربية إلى التفكير في تنسيب نظرتها إلى الظواهر الحضارية وإلى التخفيف من غنائية اللغة الواصفة للشخصية الاجتماعية الأساسية. ولئن اصطبغ حديث شحاتة بلهجة خطابية شعرية أحياناً أقر بها هو نفسه بقوله: «خاطبنا النفوس والضمائر هذا الخطاب الشعري الذي نرجو أن يكون مؤثراً» ص 105. فإنه لا يخرج كثيراً عن دائرة الخطاب العقلاني المتسم بالعلمية وهو يقر بفائدة المثاقفة وبدورها في إثراء رصيد المجتمع من المعرفة ويقر كذلك بضرورة انفتاح الأمم بعضها على بعض واقتناص مصادر القوة الحقيقية التي أثمرت ما نشاهده من تقدم في مجالات البحث العلمي الجامعي وما تزخر به المخابر من كفاءات علمية تنكب على اختراع أدق الآلات التي تستعمل في البيولوجيا الخلوية والكيميا الدقيقة وغيرها من فروع العلوم المتجددة يومياً.

إذا لم يكن من الخاتمة بد: لقد صاغ حمزة شحاتة حديثه عن الأخلاق وفق ما يشبه حفريات المعرفة فلم ينطلق من تصور مثالي يعتبر الأخلاق معنى موجودا خارج السياق الإجرائي والسلوكي التاريخي وإنما نظر إلى الأخلاق باعتبارها صيرورة تاريخية أي مؤسسة بشرية خضعت للتجربة والزيادة والنقصان يقول: «والصبر والثبات - على أنهما من الصفات الفاضلة - كانا ضرورة من ضرورات الجهاد للعيش فما يلجأ الإنسان إليهما إلاّ وهما ضرورتان... هذا في الأطوار القديمة... وفي أطوار الارتقاء يكون الصبر والثبات ضرورة يمليها قانون التجارب وقانون الرغبة في سداد السعي والحرص على ألاّ تفقد النفس مطالبها» ص 76، 77. ولئن كان التحقيب في هذا الخطاب غير دقيق فإن حمزة شحاتة يميّز بين مرحلتين: مرحلة تكون فيها الأخلاق ردود فعل طبيعية غريزية فهي جزء من القوى الجسمانية ومرحلة تعقلن فيها و ترتقي إلى مراتب المكتسبات الثقافية. ومهما يكن من أمر فإن الأخلاق عنده تكتسب وظائفها عبر التاريخ وتمتلئ بالمعنى الذي يمنحها إياه الإنسان بمقتضى تجاربه وتراكم معارفه. ولقد أراد هذا الباحث من جهة أخرى - في أسلوب لا يخلو من التساؤل المتصلة حلقاته - أن يترسم

تاريخ اكتساب الأخلاق وتاريخ الوعي بها وعقلنتها من لدن الإنسان. وقد تمكّن من أن يبيّن بفضل هذه النظرة التاريخية كيف امتلأ تاريخ الإنسان الأخلاقي بالمعنى وكيف اكتسبت أعماله الطبيعية أولاً فالاجتماعية ثانياً معالم الطريق التي سلكها في بناء متصوراته الأخلاقية. كيف كانت هذه الأخلاق في طفولة الإنسانية وسائط لم تكن تعني عند الإنسان ما أصبحت تعنيه بعد أن تراكمت الثقافة الشفوية المعبرة عن البنى الأخلاقية في الثقافات الرعوية والبدوية والزراعية. وقد صيغت في أشكال تعبيرية مختلفة منها الأمثال والحكم والتعاليم والأساطير والخرافات المثلية المعقلنة للقيم والمنبهة على الضوابط والمدونات الأخلاقية. وبين كيف أصبحت المنظومات الأخلاقية تسوس المجتمعات وتعبر عن المصالح الفئوية بل وكيف أصبحت أحياناً أدوات في أيدي الأقوياء. انطلق شحاتة من المراحل البدائية التي لم تخضع الأخلاق فيها لتصنيف مراتبي ولم تتجاوز مجرد ردود الفعل الطبيعية وتتبع تشعب تاريخ الأخلاق وتبلور أنظمتها بما يلائم السلاسل الثقافية والقيم والتقاليد والمصالح الاجتماعية في مختلف المجتمعات. ولم يكن خطاب حمزة شحاتة في هذه المحاضرة درساً أكاديمياً في مسألة الأخلاق بل كان أقرب إلى روح المفكر المنتمي أو الملتزم بالدعوة إلى مشروع تحديثي يذكّرنا برجال جيله من الذين راهنوا على أولوية النهضة الروحية والثقافية أو بناء قوة الإنسان المعنوية ومطاردة الإحباط حيث كان ولعل أسلوبه الذي لا يخلو من حرارة الخطابة يذكّرنا بأسلوب عباس محمود العقاد وطه حسين وأحمد أمين في كتابه «إلى ولدي» حيث يقول مخاطباً أبناء عصره من الشباب: «إنك إنسان قبل أن تكون مهندساً أو طبيباً أو تاجراً أو نحو ذلك وإنك إنسان ذو عقل كما إنك إنسان ذو معدة. وكما يجب عليك تغذية معدتك يجب عليك تغذية عقلك. وليست الهندسة والطب أو نحو ذلك تغذي عقلك إلاّ في ناحية محدودة ضيقة... أما سائر الغدد فلا تجد غذاءها في الهندسة ولا في الطب إنما تجد غذاءها في المعلومات العامة والثقافة العامة فأعيذك بالله

من أن يكون أفقك في الحياة هذا الأفق الضيق المحدود». ط. دار الكتاب العربي بيروت 1969 ص 95-96.

أراد حمزة شحاتة أن يبين أن الرجولة الحق إنما هي الشخصية الإنسانية التي تبني تاريخها بقوتها الذاتية وبهمها وبطموحها فقال في خاتمة حديثه متسائلا متطلعاً إلى أفق بعيد: «ألا وإن تاريخ كل أمة حية يقيم اليوم عيده البهيج فهل ترضى رجولة الرجال في هذه الأمة أن يقيم تاريخها مأتمه الباكي» ص 121؟ إن جامعاتنا العربية المعاصرة لفي أمَس الحاجة إلى بناء الإنسان بل إلى بناء الشخصية المجتمعية القادرة على الوعي بالزمان وبالمكان وبالمعرفة لتتمكن من إنجاز ما هي مسؤولة عنه أمام التاريخ.....



مدخـل:

(1)

حمزة شحاتة اسم رنان في الأدب المحلي، وكثيرون يعتقدون أنهم يعرفون الأسباب، وكثيرون أيضاً من يصرحون أنهم لايعرفونها بما فيه الكفاية، ولكن الفريقين ربما يتفقان على شيء مشترك؛ وهو تلك النبرة الواضحة التي مؤداها: أن شخصيته وأدبه لم تأخذا حقهما الوافي من البحث والدراسة؛ فالرجل له شخصية متفردة، تنطلق من رؤية خاصة في بداية حياته الأدبية، أو بعد التحول الواضح الذي حدث في تلك الرؤية وبدلها، ومن المهم محاولة التعرف على هذه الرؤية، وتطورها، وخلفياتها، ومصادرها، وأسبابها، وتأثيرها على مجمل إبداعه الشعري والفكري؛ سواء من جهة الإنتاج والنشر في البداية، أو عدم المبالاة بالإنتاج والنشر، بعكس ما تحقق له بالمزيد من سعة الاطلاع، والنضج الفني والنقدي، وهو ما يسميه إبراهيم الفلالي «اللاأبالية» (المرصاد، نادي الرياض الأدبي 1400هـ 1980م ص 95).

وما هو موقع كل ذلك من سياق الأدب والفكر المحلي؛ هل هو في قلب هذا السياق، وهو الانطباع العام الذي تشيعه أغلب الدراسات السابقة؛ فتربط بينه وبين العواد في معظم الحالات؟ أم أنه خارجه كما هو موقف حمزة شحاتة ذاته، خصوصاً في الجزء الاغترابي من حياته؟ أو أن الأمر بين بين؟.

كل الأسئلة السابقة تنطوي إجاباتها على دلالات هامة في السياق العام أشمل من دلالاتها الأدبية المحضة؛ لأن شحاتة كان يرى نفسه واحداً من

الطليعة المثقفة التي حملت هموم الإحياء والإصلاح والنهضة، وبالتالي فإن الأدب عندهم ما هو إلا جزء من خطاب متعدد الأبعاد.

كان الذكاء المتقد، والعقل المفكر، والقلق الخلاق، أبرز سمات شخصية حمزة شحاتة، ومن الواضح أن هذه السمات مجتمعة قد انعكست على رؤيته للحياة في شئونها وشجونها، وعلاقاته الاجتماعية والأدبية، وقراراته الخاصة والعامة، ومجمل إنتاجه الفكري وإبداعه الشعري تبعا لكل ذلك.

كان حمزة شحاتة الشاعر والناثر، مثار إعجاب معاصريه، ومن جاء بعدهم من الدارسين؛ فقد انطوى إنتاجه الشعري على فلتات إبداعية متميزة بشكل لافت، كما دلت خلاصاته الفكرية على عقلية نافذة، وخصوصاً في (رفات عقل) (جمع عبدالحميد مشخص، تهامة، جدة 1400هـ/1980م)، وفي رسائله إلى ابنته شيرين (تهامة، جدة 1400هـ/1980م).

وقبل كل ذلك في محاضرته الشهيرة بقصتها والحكايات التي دارت حولها قدر شهرة مضمونها (الرجولة عماد الخلق الفاضل) التي ألقاها في جمعية الإسعاف بمكة المكرمة عام 1359هـ (تهامة، جدة 1401هـ 1981م) وبالتالي فإن ذلك الإعجاب له ما يبرره شعراً ونثراً.

كُتب الكثير عن حمزة شحاتة، سواء عن شعره أو نثره أو شخصيته، وإذا استثنينا كتاب (الخطيئة والتكفير) للدكتور عبدالله الغذامي، فإن هذه الأبعاد الثلاثة كانت تتم مقاربتها فرادى – في الغالب – وقلما تركز البحث على تكاملها وتواشجها، وارتباطها، وامتداداتها، وتطورها، ومدى تأثرها بالظروف والمتغيرات المتنوعة، وتأثير كل منها على الآخر، وموقعها من مجمل السياق الثقافي المحلي.

ولا يمكن التقليل من معظم الدراسات السابقة التي ركزت على جانب واحد؛ إما الشعر وإما النثر وإما الشخص، فكل منها توصل إلى نتائج مقدرة في مجاله.

ولكن تبقى مسألة التصور الشامل، أي الشعر والنثر والشخصية

والسياق منظوراً إليها مجتمعة، فهذا يقيمها مرجعية إضافية وأساسية يمكن أن تثري تلك الدراسات المتفرقة، أو على الأقل كإمكانية مفتوحة؛ ليس لدراسة حمزة شحاتة فقط، بل بوصفها جزءاً من دراسة مجمل المنجز الثقافي المحلي، باعتبار حمزة شحاتة منسوباً إليه في مرحلة الانغماس، وهو انغماس يطرح الكثير من الأسئلة، أو مرحلة المفارقة، وهي مفارقة تطرح أسئلة مختلفة.

وكتاب الغذامي جمع بين الشعر والنثر والشخصية، ولكنه في جزئية السياق ذهب إلى بديل مرجوح من الناحية الواقعية، وإن كان الغذامي رآه راجحاً من الزاوية التي نظر منها .

وهذه الدراسة تتبنى البديل الواقعي، وترى أن معرفة مركزية الذات عند حمزة شحاتة - باعتبارها صفة أصيلة من جهة، ومتطورة من جهة ثانية - هي ما كان ينقص الغذامي عندما أصدر كتابه؛ لأنها وحدة تحليل مهمة.

(2)

مركزية الذات (الطبيعة والموقف):

يلاحظ بصورة واضحة، في معظم الدراسات السابقة، أن شخصية حمزة شحاتة كانت دائماً في المركز؛ فعينما يتحدث أحد عن شعره أو نثره، نجده سرعان ما ينعطف إلى تلك الشخصية.

يذهب الكلام ويعود إلى الذات، حتى الكتب التي ألفت عنه، كانت تركز على الشخص أكثر مما تركز على الشعر أو على النثر؛ مثل:

- كتاب عزيز ضياء (حمزه شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف) (المكتبة الصغيرة، الرياض 1397هـ/1977م).
- وكتاب عبدالفتاح أبي مدين (حمزه شحاتة: ظلمه عصره) (نادي

جدة الأدبي الثقافي 1418هـ/ 1998م).

إذاً مفتاح الولوج إلى عالم حمزة شحاته هو حمزة شحاتة الشخص، أو كما يقول الغذامي «محكمة شحاتة شحاتة نفسه» (الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي الثقافي 1405هـ/ 1985م، ص 168). وكثيرون اقتربوا من ملامسة هذا المفتاح، ولكن هل استثمروه كما يجب؟. هذا هو السؤال.

إذا أخذنا الغذامي مثالاً، فربما نجد بعض الأسباب التي جنحت به عن الاتجاه للواقع المحلي، مثل البحث عن قضية كبرى لا ترد يد لامس، ويمكن أن تفتحها معظم مفاتيح العالم، وفي نفس الوقت تناسب ذلك الحشد من مشاهير النقد الغربي الذين استدعاهم، وهو الذي يسجل في كتابه (حكاية الحداثة) (المركز الثقافي العربي، بيروت 1424هـ/ 2004م ص 60) أنه مر بهم على محمد حسن عواد فلم يجد بغيته، وكان شحاتة هو الخيار شبه الأخير لديه آنذاك؛ مما يوحي بأنه كان أمام فرصتين، معدومة وضئيلة، فتمسك بالثانية.

ولهذا وجد نفسه مجبرا على الربط بين الأبعاد الثلاثة (الشعر والنثر والشخصية) ولكن ليجبرها بدوره على الخروج من سياقها إلى سياق بعيد؛ وهذه الجبرية النقدية - على العموم - مناقضة للقدرية التي أدخلت حمزة شحاتة في التمركز الذاتي، وهو التمركز الذي يعتبر الخيط الناظم عند دراسة آثاره ومواقفه.

وبما أن الأدب هو العنوان لمجمل خطاب الإصلاح والنهضة، فإن هذه الدراسة تفترض أن سبب تحول حمزة شحاتة سبب فني ونقدي، وإن كان في الوقت نفسه ليس بعيداً عن طبيعة شخصيته، ولعله فرع من تلك الطبيعة؛ فقد نضجت رؤيته النقدية، وبدأ يحاكم إنتاجه الشعري على وجه الخصوص على أساسها فلم يقتنع به بالدرجة التي اقتنع به الآخرون، وهو المشهود له «بالنضج العقلي والفني» (عزيز ضياء، مقدمة الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 20) ويقدمون العقلي على الفني؛ مما يدل على أن أسباب التحول لها

جانب شخصي كما هو مستفيض في معظم الدراسات، ولها جانب فني وفكري، وهو ما تحاول هذه الدراسة التعرف عليه.

وإذا كان ذلك كذلك، فلعل التحول في الموقف الشخصي نتيجة للموقف الفني والفكري، وليس العكس كما هو شائع؛ أي أن عدم قناعته المتأخرة شخصيا بشعره أو نثره أو مواقفه - رغم قناعة أكثرية الآخرين بذلك الشعر وذلك النثر، وعدم فهم المواقف - هي التي زادت في ابتعاده، وليس قرار ابتعاده هو السبب في دفن آثاره ومحاولة حرقها.

وهذه المبالغة في الانفصال عن السياق، يقابلها مبالغة قديمة، وهي الانغماس الشديد في ذلك السياق في بداية حياته الأدبية؛ فقد كان «يستمر في الجدال عشر ساعات أو أكثر» حسب رواية الساسي (الشعراء الثلاثة في الحجاز، مكة المكرمة 1368هـ/1948م، ص 30)، أو «لمدة عشرين ساعة» حسب رواية عبدالله عبدالجبار (حمار حمزة شحاتة، دار المريخ، الرياض 1397هـ/1977م المقدمة ص 19)، والمحاضرة الشهيرة تستمر خمس ساعات، وهكذا.

فالأمران على طرفي نقيض؛ ففي المرحلة الأولى كان يسعى لتأكيد الذات أمام جمهور مبهور بموقعه في سياق «الفهم العام» كما هي عبارته (المحاضرة، ص 24)، ثم الانتقال إلى الانعزال؛ فلم يعد هناك لغة مشتركة بينه وبين السياق الثقافي، وتحول التمركز الذاتي إلى موقف محدد، وخلاصة هذا الموقف أن «الصمت أفضل لغة للحوار» (رفات عقل ص 52).

كان الشعر هو الباب الذي دخل منه إلى معترك الشأن العام، ولهذا خرج من باب الشعر، أي أن القناعة المبكرة بقوة الشاعرية كانت عنواناً للقناعة بقوة المواقف الفكرية والسياسية في بداية حياته، ولكن عندما اهتزت تلك القناعات تهاوى الشعر والمواقف دفعة واحدة، وحين شعر أنه قد فقد تأثيره المأمول، فصل ذاته عن أن تكون متغيراً عادياً ضمن نسق السياق الأدبي العام ليظل «متحرراً من المجال الأدبي» حسب عبارته، ويضيف «وهي

مسألة فرغت منها منذ زمن طويل ولم يطرأ على موقفي منها أي تعديل.. حتى الآن» (إلى ابنتي شيرين، الرسالة رقم 60 ص 212) وبالتالي أصبحت الذات عنده جوهراً ووعياً مفارقاً للسياق العام. (للمقارنة انظر. د. الزواوي بغورة، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة بيروت 2001م، ص 28).

وهذا التحول الذي حدث في رؤيته للأمور لا يمكن أن يكون فجائياً، وإنما له بنور في أساس شخصيته؛ أي أن (قابلية) تمركز الذات عنده منذ سنواته الأولى تحولت فيما بعد إلى (طبيعة) بسبب ظروف شخصية وفنية وفكرية لا شك أنه رآها كافية، وإن لم يرها الآخرون كذلك، ولكنه كان أكثر منهم معرفة وإحساساً بها، وهذا ما يفسر كل ما قاله أو قيل عنه؛ من آراء أو مواقف، أي أن مركزية الذات عنده سارت في خط تصاعدي على ثلاث مراحل:

- قابلية.
- طبيعة.
- موقف.

وإن كل مرحلة قد تداخلت مع سابقتها في فترة من الفترات، ولكن في المحصلة النهائية، يظهر أن الأمر بدأ بالقابلية، وانتهى بالموقف الخالص.

(3)

الرؤية النقدية:

تأسيساً على ما سبق، ينشأ سؤال هام. ما هي رؤيته النقدية النهائية تجاه إنتاجه الشعري والفكري؟ – مع أنه لم يصرح بها بل انعكست في مواقفه – وهو الذي قال: «عبثاً أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج» (محمد دمياطي، رحلة إلى الأعماق د. ت، د. ن، ص 71).

وهل هي رؤية منفصلة عن طبيعته الشخصية أم أنها فرع منها؟ ولماذا لم يصرح بهذه الرؤية؟.

بداية لابد من المبادرة إلى البحث عن إجابة على هذا السؤال الأخير؛ لأنها تمهد الطريق للوصول إلى رؤيته النقدية على المستوى الفني من جانب، وكيف تحولت مركزية الذات عنده من قابلية إلى طبيعة، ثم إلى موقف، وما أثر ذلك على رؤيته النقدية لإنتاجه.

والإجابة نجدها في أقوال محبيه من المعارف والدارسين؛ فهو لا يحب أن يوصف بالنقص أو القصور، ولذلك فضل عدم نشر شعره أو نثره، بدلاً من التصريح بالقصور، وهذا يتسق مع طبيعته الشخصية المتشددة مع ذاته، كجزء لا يتجزأ من جوهرية هذه الذات.

يقول محمد حسين زيدان «التحدي فيه أن يرفض كل ما يتصور أنه النقص يوصف به» (جريدة المدينة، ملحق الأربعاء، ص 17، 1403/5/3هـ عن الخطيئة والتكفير، ص 197)، ويقول عزيز ضياء «لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق» (حمزة شحاتة، قمة عرفت ولم تكتشف، ص 49)، ويقول أنور زعلوك «لا يعرف شيئا اسمه الوسط، وأنصاف الحلول، أشد ما يستفزه أن يتعامل مع نصف رجل أو مع نصف امرأة أو نصف حل تأسره الرجولة الكاملة والأنوثة الكاملة والحلول الجذرية الكاملة» (حمزة شحاتة، شجون لا تنتهي دار الشعب مصر 1975م الغلاف الخلفي)، ويقول الدكتور عبدالله الغذامي «هذا الرجل لا يقبل في نفسه ولا في حياته إلا ما هو تام» (الخطيئة والتكفير، ص 202).

ومن مجمل هذه الأقوال وأمثالها نخرج بنتيجتين:

- الأولى: وهي واضحة – لأنها جزء من تركيبته الذاتية – أنه لم يرض بما رآه قصوراً في إنتاجه رغم إعجاب الآخرين به. وانسحب هذا على مراجعة مواقفه مما يحدث على مستوى الشأن العام.

• والثانية: وهي خفية – لأنها جزء من تركيبته الذاتية أيضاً – أنه لم يصرح بذلك القصور الفني والفكري والسياسي،انسجاماً واتساقاً مع طبيعة شخصيته المولعة بالكمال، وخوفاً من أن تنتقل صورة هذا القصور من الدائرة الفنية إلى الدائرة الشخصية «لأنه إنسان فيه إباء واعتزاز بالنفس» (حمزة شحاتة: ظلمه عصره، ص 9).

وكان المخرج المنطقي في هذه الحالة هو قرار اللامبالاة حيال المواقف السابقة وحيال الإنتاج الأدبي والإلحاح الشديد على إخفاء ما سبق من ذلك، والحرص على عدم إذاعته بين الناس من جهة أخرى، والشواهد على هذا مستفيضة.

يقول لابنته شيرين لمنعها من نشر رسائله «صلي على النبي واعقلي وسمي بالرحمن» (إلى ابنتي شيرين، الرسالة رقم 52 ص 186).

ويستنجد بزوجها في رسالة أخرى «إني أصارع الذين ينشرون لي أو عني أي شيء فماذا تريد أن تفعل بي هذه الحمقاء»، ويضيف في نفس الرسالة «إنها لا تدرك الخطورة في نشر شيء لإنسان اختار أن يظل متحرراً من المجال الأدبي» (السابق، الرسالة رقم 60 ص 212).

ويقول عبدالفتاح أبو مدين «كم أحزنني حين كنت أسمع أنه يكتب القصائد الرنانة القوية وشعره كله قوي وبعد أيام أو شهور يمزقها وتمحى فهو في رأيه غير راض عنها؛ ولذلك فهي في تصوره غير خليقة بأن تبقى كأثر له بعده أو تظهر في حياته» (في معترك الحياة، نادي جدة الأدبي الثقافي أدبي 1402هـ/1982م ص 161).

ويضيف في كتاب آخر «دفن ما بقي عنده من آثار حرقاً وتمزيقاً لأنه إنسان فيه إباء واعتزاز بالنفس» (حمزة شحاتة ظلمه عصره، ص 9).

وهنا يمكن الوقوف لمحاولة التعرف على السبب الفني الذي ربما اعتبره حمزة شحاتة نوعاً من القصور الذي لا يرضيه، وقد نجد أحد مفاتيح

ذلك في عبارة عبدالفتاح أبي مدين عن شعر الابتداعيين وحمزة شحاته واحد منهم؛ يقول أبو مدين إن شعرهم يقوم على «إشباع الشعر بالتفكير والتأمل» (أمواج وأثباج ط 2 نادي 1405هـ/1985م ص 22).

بمعنى أن التداخل بين الشعر والفكر كان سمة لازمة لشعر الابتداعيين لأسباب تعود إلى طبيعة تلك المرحلة أكثر مما تعود لموهبة حمزة شحاتة، وهو ما حدا به حين نضج فيما بعد بأن يتحول في رؤيته النقدية لشعره؛ فقد شعر أن الفكر قد أفسد الشعر، وأن الشعر قد أفسد الفكر، وهي معادلة رأى فيها نوعا من القصور [شعر + فكر أو فكر + شعر] قد تكون عند الكثيرين ميزة أيجابية، ولكنها عند حمزة شحاتة ميزة سلبية ومنقصة، فالزيادة عنده مثل النقصان.

ويدعم هذا ما روته ابنته شيرين من حكايته مع الموظف الذي طلب منه اسمه الثلاثي فقال له «هذا هو أنا حمزة شحاتة ولو زدت حرفاً واحداً فهو كأن تنقص حرفاً، ولن يكون أنا عندئذ» (الخطيئة والتكفير ص 200).

ولعله اعتبر دخول الفكر على الشعر ودخول الشعر على الفكر زيادة تماثل النقص في كليهما.

فعند شحاتة كما يقول الغذامي «تتحول الفلسفة إلى شعر، والعقلانية إلى زخم عاطفي تنفجر كلماته بين السطور» (السابق ص 205).

والحاصل أن الفلسفة هنا لا تكون فلسفة تامة، ولا الشعر شعراً تاماً؛ ولذلك لم يرضيا حمزة شحاته الباحث الدؤوب عن الكمال؛ فالغذامي كان مشغولا بملاحقة النموذج البعيد، وهذا هو سبب ذهوله عن هذا الجانب، وحمزة شحاتة في كل ذلك ليس عصابياً بسبب خطيئة البشر الأولى، بل مبدعاً ذا بصيرة ناقدة، واختار بمحض إرادته التكفير عن هذا القصور الفني الذي لاحظه في إنتاجه بعدم النشر، ولهذا يقول «لا تكفي الندامة لمحو أثر الذنب.. التكفير هو الذي يكفي» (رفات عقل ص 47).

وهو الذي أوصى ألا يقع سبطه في نفس المأزق حين كتب في إحدى رسائله لابنته شيرين «إنكم تدفعونه إلى أن يتفلسف أو ينحرف فيصبح شاعراً... لايموها بقى وكفاية لخبطة» (إلى ابنتي شيرين، الرسالة رقم 53 ص 189).

والعبرة هنا ليست بأن الكثيرين لم يروا هذه (اللخبطة) بين الفلسفة والشعر، فالمهم في المسألة هو أن حمزة شحاتة رآها، خصوصاً في الجزء الثاني من حياته، حين أصبحت متطلباته الجمالية والنقدية أعلى سقفاً من قناعاتهم المحدودة، واكتشف أن شعره الذهني وفكره الشاعر، قد اختلطا رغماً عنه، بسبب طبيعة الخطاب الشعري والثقافي السائد آنذاك، وبهذا تنطبق عليه من الناحية الفنية عبارة أبي مدين (ظلمه عصره) وإن كان أبومدين يعزو ذلك إلى عدم التقدير الكافي، أو عدم تسنم المناصب الرفيعة بما يوازي مكانته الأدبية على غرار الأدباء الآخرين، فقد كان الأدب هو مكتب التوظيف الذي تشغل عن طريقه أهم وظائف الدولة.

حدثت كل هذه الملابسات في المجال الأدبي، وحدث ما يشابهها للمواقف الفكرية والسياسية، وهي مواقف انطوت منذ البداية على تناقض واضح، لأنها تتذبذب بين الالتزام بالإقليمية الضيقة جداً، والنزوع إلى الإطار القومي الواسع جداً، ولم ينجح هذا التذبذب في التحول إلى آلية احتجاج ناجعة على الواقع الحقيقي.

(4)

الرؤية الفنية:

وقد حاول الغذامي أن يفصل بين النص والسياق، ويطور اقتراحاً فنياً لمسألة التداخل بين الفكر والشعر، وسك مصطلحاً سماه (الشحاتية) (الخطيئة والتكفير ص 89) أي (النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاتة)، أو «النص الشحاتي الشامل» (السابق ص 93)، يقول: «ليس لدينا هنا شعر أو نثر إن الذي لدينا هو: النص الشعري» (السابق نفس الصفحة).

أي أن الأساس هو الذات، وليس الجنس الأدبي الشعري، أوالجنس الأدبي النثري؛ بحيث أصبحت الذات المبدعة وكأنها جنس أدبي.

ولكن هذا الاقتراح عليه ملاحظة من وجهين (إذا جارينا الغذامي في قصر الأمر على الناحية الفنية):

- الأول: أنه الخيار الذي لم يأخذ به حمزة شحاتة في حياته، للأسباب التي ذكرناها، وجاء بعد سنين طويلة من رحيله، وكان قد اتخذ قراره وانتهى بعدم الرضى عن إنتاجه، والتكفير عن ذلك بالانفصال عن سياق الأدب المحلي وعدم مواصلة الإنتاج، أو على الأقل عدم الاهتمام بالتجويد والتمحيص في إنتاجه؛ لأنه لن ينشره، إضافة إلى أن هذا الإجمال لا يتفق مع نظرة حمزة شحاتة التفصيلية، وشغفه بالكمال، خصوصاً وأن رأي الغذامي اقتضى استخراج الجيد من شعره، والجيد من نثره، ودمجهما مع بعضهما، أما غير الجيد فيقول عنه في عبارة مخففة إلى أبعد مدى «نبعده وننفيه إلى مكانه اللائق به» (الخطيئة والتكفير ص 93).

ولكن هل كان شحاتة يستطيع أن يبعد ذلك الشعر أو ينفيه؟. الوقائع تجيب بالعكس، رغم محاولاته المستميتة لإبعاد ذلك الشعر أو نفيه، ولهذا يقول:

يالها رحلة برانا بها الجهـ ـدُ ولكن قد عز فيها النكوص

(شجون لا تنتهي ص 60)

وقصائد الشاعر كما يقال مثل أبنائه، لا يدري أيهم أفضل حسب الأحوال التي تجري على الأبناء من جهة، وعدم سهولة نفي نسبهم من جهة أخرى، ولهذا فما كان سهلا عند الغذامي شطبه بجرة قلم، لم يكن بذات الدرجة من السهولة عند شحاتة.

ولابد أن الغذامي – بعد تحوله هو الآخر للدراسات الثقافية – عرف أن النصوص التي استبعدها، أو نفاها (حسب تعبيره) ربما تكون أقدر على

تمثيل السياق الثقافي أكثر من نصوص الفن الخالص، التي تدخل في دائرة سياقات أخر.

- والثاني: أن الغذامي استثمر هذا التحليل بعيداً عن مناط استدلاله؛ فذهب به إلى بديل بعيد (أي التكفير عن خطيئة البشر الأولى)، مع أن البديل القريب كان واضحا وقريب التناول.

وجانب الاتفاق مع الغذامي هو موضوعة التكفير؛ فقد كررها حمزة شحاتة في عباراته بصيغ مختلفة، ولكن هل كان يقصد بها التكفير عن خطيئة آدم وحواء كما ذهب المؤلف؟. الإجابة بالنفي طبعاً.

وذلك لسبب بسيط؛ وهو أن حمزة شحاتة قال بشكل مباشر وصريح لا يحتمل التأويل أنه يقصد التكفير عن قصور لم يعجبه في شعره ومواقفه، بعد نضجه العقلي والفني، وهو القصور المتعلق بتداخل الشعر بالفكر، وهو التداخل الذي لم ينتج شعرا محلقاً، ولا فكراً رصيناً..

ومن المستفيض أن أكثر المبدعين يكتشفون قصوراً في إنتاجهم المبكر، أو في مواقفهم المبكرة، ولكن أغلبهم ينظر إلى الأمر باعتباره مرحلة مضت بحلوها ومرها، ويتخطاها إلى مرحلة أخرى.

الذي حدث أن حمزة شحاتة لم يأخذ بهذا الخيار الشائع، بل اعتبر ذلك سوأة وخطيئة يجب التكفير عنها بالحرق والتمزيق وعدم النشر، والانفصال عن السياق الثقافي المحلي جسداً وإسهاماً، وهذا ليس مصادفة أو اعتباطاً، بل مرتبط بتمركز ذاتي تنامى لديه، وأدى إلى موقفه المعروف.

صحيح أن الكثيرين يرون أنه أقوى شاعرية وأكثر اندفاعاً من أقرانه، وبالتالي فإن موقفه من شعره ومن نفسه فيه الكثير من القسوة، ولكنه كان أكثر منهم تطلباً، ولا يكفيه ما اكتفوا به، فهو ينظر إلى الأمر على قاعدة:

ألم تر أن السيف ينقص قدره   إذا قيل إن السيف أمضى من العصا

(5)

تداخل العام والخاص:

ومن الواضح أن حمزة شحاتة في بداية حياته الأدبية لم ينتبه لهذا التداخل من الناحية الفنية بين الفكر والشعر ولا للتناقض في المواقف؛ لأنه في تلك الفترة كان جزءاً من الخطاب الإصلاحي والنهضوي الذي يسود فيه المضمون ناصية الإبداع، سواء كان الخطاب فيه موجهاً للعقول، أو للضمائر والنفوس؛ لأن الهدف واحد، وهو الإصلاح والنهوض، وليس الناحية الجمالية ولهذا تختلط الجوانب الفنية والفكرية، فيدخل الخطاب الشعري عنده في المحاضرة الفكرية، يقول: «خاطبنا الضمائر والنفوس هذا الخطاب الشعري» (المحاضرة ص 105).

في حين ينتقل الخطاب الفكري إلى الشعر، يقول:

فزعت إلى شعري أواري به الأسى فقالوا أديب ناعم البال يفتن
وما أنا إلا ثائر فل سيفه وأسلمه الحامي فأثخنه الطعن

(الديوان ص 175)

وقد لمس الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي عضو رابطة الأدب الحديث في مصر هذا التداخل بين الشعر والفكر لمساً خفيفاً عندما قال: «إن حمزة شحاتة شاعر عبقري ضخم الشاعرية، ولكن لا بد أن يكون في شعره هفوات فنية، وكنا نريد أن نتحدث عن هذه الهفوات الفنية، ولكننا عاجزون عن الحديث عنها، نريد أن نعرف مدى فطنته للدقائق وإدراكه للتفاصيل، وبصره للأشياء، ومعرفته للجليل من المعنويات، ومدى تصرف شاعريته عندما تقع في الحرج، ومدى تخلصه بشعره من مأزق الفكر والفن جميعاً» (مقدمة شجون لا تنتهي، مطبوعات دار الشعب القاهرة 1975م ص 5).

هذه هي القضية ؛ فقد كانت له موهبة شعرية متميزة، وموهبة فكرية متميزة، فصار ذلك مثار الإعجاب والتقدير من معاصريه ومن جاء بعدهم من

المتابعين والدارسين، ولكن هذا كان مشكلته أيضاً؛ فهو يقول الشعر في أحيان كثيرة بعقل المفكر فيتحول إلى شعر ذهني، أو نثر منظوم، مما حدا بعدد من الباحثين إلى استبعاد أغلب شعرة (انظر مثلاً: الخطيئة والتكفير ص 93). كما أنه كان يكتب أفكاره الفلسفية والاجتماعية بخيال الشاعر، فتكون بعيدة عن مناط التحقق؛ وهذا ما جعل أبا مدين يقول في هذا السياق «ذلك أن تخطيطاً بدون تنفيذ لا يحقق شيئاً» (حمزة شحاتة: ظلمه عصره ص 10).

ومما يعمق أثر التحول في رؤيته النقدية أنها تصاحبت مع تحول شامل في مجمل رؤيته العامة، والتحول في حياته الخاصة، وهو أكثر الناس معرفة بذلك، فتداخل الشخصي مع الأدبي، والذاتي مع العام.

يقول – مثلاً – عن فشل زيجاته الثلاث «الزواج الأول غلطة، والثاني حماقة، أما الثالث فهو انتحار» (رفات عقل ص 95).

وربما كان هذا مطابقا لأطوار حياته الأدبية؛ فالزواج الأول بالشعر الذهني غلطة، والزواج الثاني بالفكر الشاعري حماقة، ثم كان الزواج الثالث بالنقد الذاتي القاسي، وهو انتحار أدبي، خصوصاً وأن مفهوم الانتحار عنده مفهوم إيجابي عكس ما هو شائع بين الناس.

وربما نجد جذور مثل هذا الانتحار في المحاضرة، يقول: «ما أود أن تكون خاتمتي بينكم موتاً بل انتحاراً فالانتحار – هنا على الأقل – أضمن لتحقيق معنى الاختيار من الاستسلام للموت ولعله أدل عندي على الحيوية وتركز الإرادة ووضوح الفكرة» (المحاضرة ص 27).

وهذا يشبه ما يسميه الغذامي «موته الخاص» (الخطيئة والتكفير ص 176).

والنتيجة التي انتهى إليها، لابد أن تكون لها مقدماتها الخاصة أيضاً، وأهم هذه المقدمات هو ما يسميه حمزة شحاتة «الصراع بين حقائق النفس وحقائق الدنيا». (الديوان ص 281).

فنجد أنه في المحاضرة كان ينفخ بالون (الرجولة) في فضاء البطركية الاجتماعية، ويستمع إلى موجات متتالية من عواصف التصفيق على مدى خمس ساعات. وكان ذلك عنده من حقائق النفس. ولكنه عوقب بثمان نساء؛ الفشل في ثلاث زيجات، ومربية لخمس بنات» (إلى ابنتي شيرين ص 16). وكان هذا من حقائق الدنيا.

وفي المجال الأدبي أدرك أنه إذا كان في السياق المحلى (شاعر يجري ولا يجرى معه)، فهو في سياق أوسع يمكن أن يصبح (شاعراً ينشد وسط المعمعة)، وهو ما لا ترضاه نفسه المتأبئة.

ومما يزيد ردة فعله على التداخل بين الشعر والفكر، وبين حياته الخاصة والعامة، وتحول الطبيعة عنده إلى موقف، أنه اكتشف ذلك في وقت متأخر نسبياً يقول: «كنت الغبي الذي اتهمه الناس بالفطنة... لقد فهمت الحياة جيداً ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى وهذا هو كل شيء» (السابق، رسالة 27 ص 117).

ويقول في ما يشبه الاعتراف، في رسالة أخرى «ماذا يمكن أن أكونه.. وماذا كان ينبغي أن أكونه شيء.. وما كنت إليه في آخر جولة شيء آخر هو الذي يبدأ منه القول وينتهي إليه.. النهاية هي التي تعطي البداية أو تسلبها معناها» (السابق، الرسالة رقم 45 ص 172).

وهو بوح خاص، ولكنه ليس معزولاً عن رؤيته العامة، يقول «التاريخ هو مجموعة الأكاذيب والمبالغات التي اصطلح الناس على تصديقها وتقديسها والاحتكام إليها» (رفات عقل ص 89!).

(6)

القابليـــة:

وإذا كانت تلك طبيعته، وهذا موقفه، فلابد من التطرق هنا لجزئية القابلية حتى يستقيم الاستدلال، ولتتضح جذور هذا التمركز، طبيعة وموقفاً.

كان حمزة شحاتة في بداية ظهوره الأدبي متميزاً عن مجمل معاصريه، ولم يكن هذا التميز مجرد صفة يوصف بها، بل كان قبل ذلك هدف شخصي، ثم تحول إلى قناعة ذاتية بالتفوق على من سواه، فهو يستمتع بإبهار سامعيه، والإعلان عن نفسه باستعراض المعلومات والمعارف التي حصلها، ويمكن الاستشهاد بقول أحد أقرب الناس إليه، وهو عزيز ضياء من أنه كان يأخذهم «فيما يشبه التحليق تارة والغوص تارة وراء موضوعه بحيث يرينا دنيا مترامية الأطراف، تلتف فيها خمائل الفكر، وتتفتح في ساحاتها مساتير الحقائق، تتلألأ في سمائها وأفلاكها أنهار من الضوء تمعن في أبعاد سحيقة، قد تحتاج لاستيعابها إلى منظار مقرب يسعفك بالتفاصيل ومقومات البناء والتكوين، وتسرف في الاقتراب والإشعاع، حتى تبهر البصر، وترهق أو تزلزل ما استقر في الذهن من القواعد والأسس للكثير من المسلمات والبدهيات» (المحاضرة، المقدمة ص 15).

ومن مظاهر الشعور بالتفوق الذاتي عدم ثقته في ذكاء سامعيه، وخير مثال على هذا استطراداته الكثيرة في المحاضرة، فهو يشرح ويكرر ويؤكد ويمثل، قبل الرجوع لصلب موضوعه مرات ومرات، حتى يمل هو نفسه، فيعود ويقول «أعتقد أنني أسرفت كثيراً في سوق الأمثلة وحشدها». (السابق ص 59).

وبهذا وجد نفسه متقمصاً ما يسميه عزيز ضياء «فنية الأستذة» (السابق ص 16)، لقد شرح لهم من أول الدرس أي من بداية الحياة.

وليمعن في الإبهار، نجده يمعن في التواضع الشديد إلى درجة المماحكة، يقول «وما نرى – بعد ما قلناه – دليلاً على براءتنا من تهمة التقليد أو ترديد المألوف أقوى من ضعف هذا البحث واضطراب مذهبنا فيه هذا الاضطراب الواضح» (السابق ص 33). ويلاحظ أنه يقول هذا الكلام لجمهور غفير قاطعه بالتصفيق أكثر من ثلاثين مرة. (السابق، المقدمة، ص 13).

وهو الذي قال في موضع آخر، من المحاضرة عن التواضع أنه «توكيد

للذات، وإيمان عميق بها، ويخطئ من يظنه إنكاراً للنفس واعترافاً بضعفها، وهو لهذا لا يكون في أروع صوره وأكثرها فتنة إلا إذا جاء دلالة قوة ممتازة» (السابق ص 74)، وهذا ما يعني أن تواضعه في بداية المحاضرة (دلالة قوة ممتازة)... وهكذا.

إذاً تلك الطبيعة التي تحولت إلى موقف، لها قابلية سابقة في شخصية حمزة شحاتة، ولم تنشأ من الفراغ.

(7)

خاتمة:

في الختام هل لنا أن نقصر رؤية حمزة شحاتة النقدية على شعره فقط، كما أراد هو بشكل غير مباشر، حيث لم يصرح بتلك الرؤية، للأسباب التي تقدمت؟

الا يمكن أن تنسحب رؤيته على شعر الابتداعيين جميعاً، ومجمل السياق الثقافي المحلي بشكل عام، وإن كان هو قد انشغل بنفسه، وترك الآخرين لأقدارهم، ولكن شعره في الأساس جزء من ذلك السياق؛ بحيث تحققت فيه مقولة أبي مدين (ظلمه عصره) وأبو مدين يركز على الجانب الشخصي كما سبق، ويمكن إضافة الجانب الفني؛ فمع أن الرؤية النقدية لحمزة شحاتة كانت موجهة إلى شعره، فإنها من وجه آخر تصدق على مجمل شعر الابتداعيين في ذلك الوقت، وهنا نتعرف على بعد رابع إضافي، وهو: حمزة شحاتة الناقد، باعتبارها صفة جديدة مختلفة قد تمسح الصورة السلبية عن وعيه النقدي في مقدمته لكتاب الساسي شعراء الحجاز في العصر الحديث، وكل القرائن، وشهادات الشهود تدل على أنه هو الذي كتبها، رغم نفيه لذلك، وهذا النفي الشديد تأكيد إضافي على الدرجة التي وصل إليها تمركزه الذاتي.

وهل لنا أن نعرف – على المستوى الفكري – كامل أبعاد الخطاب

الإقليمي الضيق الذي تبناه في البداية، وتجاوزته الأحداث باتساع الكيان، وتراكم المكتسبات، ثم الخطاب القومي الشعاراتي الفضفاض الذي ساد في فترة من الفترات.

إن عملية المراجعة التي قام بها حمزة شحاتة - في جوهرها - لا تخرج عن دائرة الرد المباشر، على سلبيات الخطابين كليهما، وقد فشلا فعلاً في نهاية المطاف؛ فالوقائع على الأرض جاءت أكبر من الإقليم الضيق، وأقل من الأمة الواحدة ذات الرسالة الخالدة.

القضية أن حمزة شحاتة لم يصرح بنتيجة مراجعاته انطلاقاً من تمركزه الذاتي، وعلى الباحثين أن يقوموا باستكشاف أهم مفاصل هذه المراجعة أو التراجع، وهذا لا يمنع بأي حال من الأحوال أن حمزة شحاتة هو رائد المراجعة بهذا المعنى.



❖ ❖ ❖

لا يستطيع باحث اليوم - فى مناسبة كهذه المناسبة التي نجتمع لها اليوم فى هذه الندوة - أن يتجاهل ما كتبه عبدالله الغذامي منذ سنين عن الأديب الراحل الكبير الأستاذ/ حمزة شحاتة. لقد أخذت فكرته التي جعلها عنوان كتابه «*الخطيئة والتكفير*» تفصح عن نفسها شيئاً فشيئاً وأنا أكتب هذا البحث، كلما انطوى منه أفق وبدا لي فيه أفق آخر. لم أكن أقدر وقد عزمت على الكتابة فى مبحث الأخلاق عند حمزة شحاتة، وهو مبحث خاض فيه مفكرون وفلاسفة لا يسعهم الحصر، أن فكرة الخطيئة أو الشعور بالذنب هي فكرة أساسية هنا. وإذن فلا مناص من أن يلتقي عقل حمزة وخلقه معاً، وهو القائل: «كانت الوحدة بين عقلي وخلقي تملي عليّ منهجا معيناً من السلوك يشبه قيداً لا يلين»[1]. وإذاً فالكتابة عن شخصه وتفكيره شيء واحد.

ولم يكن عبدالله الغذامي يدري - وهو يخرج حمزة شحاتة من الجنة التي سكنها أبوه الأول آدم ليعاني الشقاء - أنه يسلك سلوك من سبقوه من فلاسفة عالم المثال فى إخراج الشعراء من مدنهم التي حددوها لأهلها الصالحين. وكأن النية كانت مبيتة فى مكان ما من عقل صاحب كتاب الخطيئة والتكفير ووعيه، حتى أتيح لها أن تظهر على نحو صريح فى كتابه «*النقد الثقافي*» بعد نحو عشرين عاماً. لم يكن الشعر جريرة حمزة يومئذ، بل كانت جريرته أنه وارث أبيه آدم ونموذجه الذي انطوى على الوقوع تحت الإغراء وعصيان الأمر حين أكل من الشجرة المحرمة وورث شحاتة هذا النموذج من القدم. وصار هو ابن آدم الجديد، حاملاً خطيئة أبيه القديم. وظل ذلك مخزوناً فى داخل نفسه فى (اللاشعور الجمعي)، وتحت ضغطه كان حمزة شحاتة يكتب أدبه مستمداً مادته الإبداعية بالحدس، ومسقطاً على

رموزه صور حالاته اليومية، في مأساته الخاصة.. ويتم ذلك كله دون وعي من الشاعر[2].

ولم نكن ندري نحن أن هذه الشجرة المحرمة ستكون الشعر مرة أخرى، حتى قرأنا ذلك فى النقد الثقافي فى غير مواربة: «... الشعر أحد مصادر الخلل النسقي فى تكوين الذات وفى عيوب الشخصية الثقافية. ولنتصور الصور الثقافية الآتية: أ- شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)، ب - شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضاً). جـ - شخصية الطاغية (الأنا الفحولية). د - شخصية الشرير المرعب الذى عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهجاء)[3]. هذه هي الصيحة الأفلاطونية القديمة وقد أطلعتها مثالية الغذامي من منافذ جديدة: كان أفلاطون يحمل على الشعر من جهات ثلاث: أولاً: من الناحية التربوية، وثانياً: من ناحية أسلوبه في التنوع والكثرة، وثالثاً: من جهة محاكاته لعالم المثل، أو من جهة أنه لا يحاكيه، وإنما يحاكي عالم الواقع الذى هو محاكاة له[4].

وإذا كان أفلاطون قد أقام مدينته الفاضلة على أساس من الفضائل الأربع الرئيسية وهى الحكمة والشجاعة والعفة والعدالة[5]، فإن حمزة قد أقامها على فضيلة الإسلام «الحياء»، وهى الفضيلة الأم لجميع الفضائل وقد ألزم نفسه بهذا المبدأ الذى أوجب له أن يكون قوة على صاحبه تمنعه وتكفه كلما جنح به الهوى أو مالت به الغريزة: أخذ نفسه به في كل صغيرة و كبيرة حتى كان سبباً وتفسيراً لجميع حياته، وكان قيدا لا يلين. لكنه فزع في ذلك كله إلى الشعر: لقد لجأ حمزة إلى ذلك الملاذ الوحيد أو الفردوس الجديد ليعينه على الشقاء ويواجه به واقعا تنكر للحياء وعزلة فرضها عليه فرضاً هذا الواقع نفسه، ولكنها كانت عزلة مسكونة بأرواح إخوانه ممن سبقوه في الثقافة العربية التي انطوت مع انطواء الحياء:

فزعت إلى شعرى أواري به الأسى ... فقيل أديب ناعم البال يفتنّ

وما أنا إلا ثائر فل سيفه ... وأسلمه الحامي فأثخنه الطعن

لقد عاد بي جهد السرى نحو غاية حرام على طلابها العيش والأمن
رأى الحسن قوم فاستطيروا بسحره وقال حكيم ما الغرام وما الحسن
أرانا عبدنا المال والجاه واللهى فماتت دواعي الكبر فينا، فما نحن
تغنى رفاقي بالمدام وفعلها ولو عرفوا سوء المغبة ماغنوا
أنحن وقد نال الجماد كرامة قطيع سوام لا يقام له وزن
وذكرت أجيالي بماضي عهودنا فهل ذكروها بعد لأيٍ وهل حنوا
رعى الله كداحين ناداهم الغنى وأمكنهم نيل المطالب فاستأنوا[6]

وما زهده في الدنيا ولا اعتزاله الشهرة وإيثاره الصمت إلا لزومه - على سنة أبي العلاء - ما رأى أنه يلزم من رقة الحياء وألا يقرن بمن ذاع صيتهم ممن هم كما وصفهم في كتابه عن الرجولة، وقال فيهم: «الذين لا يستحون يتصدرون المجالس والذين يتوقحون يسيطرون عليها ويضحك الناس لهم تشجيعاً، وكأن الحياء ضعف كلما قل تأثيره في النفس كان الإنسان قوياً»[7] وعن دورهم في إفساد المعقول: كان الناس يفتحون المدن بالقوة، فصاروا يفتحونها ويفتحون النفوس والأفكار بتنميم عقائدهم بالدعاية[8]. ولا نراه يبلغ أقصى درجات الحماسة والانفعال، كما نراه حيث يقول: إن متاعب الإنسانية ليست هي المتاعب التي يسببها المجرم الساذج الذي يقتنصه القانون بسهولة أو بصعوبة، بل هي المتاعب التي يسببها المجرم الذكي المهذب اللبق واسع الإدراك والخيال... وهو سبب متاعب الأمة وسبب انهيار الأخلاق فيها... وهو الذى يتصدر المجالس ويقود الأفكار ويسحر العيون ويخدر النفوس وينفق المال سخياً ويشترك في الأندية والجمعيات ويساهم في وضع القوانين ويكتب في الصحف وينظم الشعر ويمط ويتولى تربية الناشئين ولا يترك وراءه دائما إلا آثار الجد والرصانة والسلوك الموزون والسمعة الطيبة[9].

وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا كان رد فعله عنيفاً تجاه ذيوع الصيت

والشهرة وأن يعرفه الناس. لقد أراد أن ينأى بنفسه عن هذا كله وألا يذكر حيث يذكر هؤلاء. ولم يكن شحاته بدعا في هذا السلوك فكثير غيره زهدوا هذا الزهد ونأوا هذا المنأى. وحافظ الشيرازي هو الذى كان يقول: كلما ثارت دوامة الغبار في الخارج فلوثت جميع الوجوه، رجعت إلى بيتي وأغلقت عليّ بابي. وحمزة يقول: إذا ذهبت أقيس الرجل بصداه في جيله، فإنما كنت أقيسه بأفشل المقاييس وأكثرها خداعاً، لأنى ناظر إلى السعة الظاهرة، لا إلى العمق المتخيل[10]. ومهما يكن من أمر فإن حمزة شحاتة سعت إليه الشهرة بالرغم من ذلك كله ولم يسع هو إليها، إذ يقول: لست مسئولاً عن هذه الشهرة الزائفة التى ظللت أقاومها منذ بدأت تلتف حول عنقي[11]. والغزالي هو الذي تحدث عن فضيلة الخمول وجعل طلب الشهرة أمراً مذموماً، ولكنه لم يدع مع ذلك إلى التجرد من طلب المكارم التي توجب ذيوع الشهرة وبعد الصيت، وإلا فليس ثمة شهرة تزيد على شهرة الأنبياء والخلفاء الراشدين وأئمة العلماء، يقول: المذموم طلب الشهرة، فأما وجودها من جهة الله سبحانه من غير تكلف من العبد فليس بمذموم. وهي فتنة على الضعفاء دون الأقوياء، وهم كالغريق الضعيف إذا كان معه جماعة من الغرقى، فالأولى به ألا يعرفه أحد منهم ، فإنهم يتعلقون به فيضعف عنهم فيهلك معهم. وأما القوي فالأولى أن يعرفه الغرقى ليتعلقوا به فينجيهم ويثاب على ذلك[12].

وفكرة الخطيئة من الأفكار الشائعة في الثقافة المسيحية، وهى من الأفكار الأساسية فيها أيضاً. ولم يستعملها الغذامي بهذا اللفظ من عنده، بل كان حمزة شحاتة نفسه هو الذى لفت الانتباه إليها حين قال: لم أكن راضيا قط عن أثر من آثاري الأدبية بعد تأمله ولذلك لم أفكر في جمع هذه الآثار. ولا شك أن قدرتي لا تجاري شعوري بالكمال أو بما يدنيني منه. إنني أشعر باختناق واشمئزاز من خير ما يتقبله الناس من إنتاجي، لأني أحس بدقة متناهية كل جوانب النقص فيه، مهما خفيت، وعبثاً أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج. إنها ظاهرة قد تفسر بضعف الثقة في الذات، أو بأنها أثر للشعور بالخطيئة. إنني على استعداد لتقبل كل

تفسير مهما كان قاسياً، ولن أدافع عن نفسي أو أبرره[13]. وهنا نتوقف عند عدة أمور تجتمع جميعاً حول معنى واحد. فالشعور بالخطيئة، وتعريض النفس لقسوة الآخرين دون إشفاق عليها أو رغبة في حمايتها والتخلي عن الدفاع عنها، بل السخط عليها الذي يظهر في السخط عما يصدر عن صاحبها من آثار أدبية. والشعور بالرغبة في الكمال الذي هو في حقيقة الأمر طلب لما يعجزها ومعلم ينصب لها لتظل تلهث وراءه في عناء، وسيطرة شخصية الناقد التي لا يكون المعنى منها إلا طلباً جديداً للهجوم على النفس وشن الغارة عليها، كل أولئك مما قد يغري بأن نستدعي إلى المشهد كلام فرويد عن الأنا العليا superego. وقد يروقنا كلام فرويد حين نرى انطباقه على الحالة التي بين أيدينا، وهي حالة حمزة شحاتة الذي أمعن في عقاب نفسه على ما أشار الغذامي في الخطيئة والتكفير. يقول فرويد كلما سيطر على امرئ حب الفضيلة رأيته صارما في سلوكه قليل الثقة فيما يفعل، حتى ينتهي الأمر إلى أن نرى أهل الورع أكثر الناس تأنيبا لأنفسهم ودمغا لها بالخطيئة، إلى أن يقول: إن الاحباطات أو ما يمني به صاحب السلوك الورع من سوء حظ يقوي وازع الضمير فيه. فالملاحظ أنه كلما طابت الحياة للمرء وسارت أموره سيراً حسناً، مال ضميره إلى التساهل وترك نفسه على هواها، حتى إذا لاحقته الكوارث أقر بالخطيئة على نفسه وزادت مطالب الضمير فيه وألزم نفسه بألوان التقشف وعاقبها بصنوف من العقوبات تكفيراً عن الذنب وتعبير عن التوبة[14].

فكرة الخطيئة إذاً، أو الشعور بالذنب، هى فكرة ملهمة التقطها الغذامي الذي كان يضرب في عمق التحليل النفسي دون أن يرجع إلى فرويد، وإن كان قد استطاع أن يضع نموذجاً أوليا مناظراً للنموذج الذي عول عليه فرويد في كتابه عن الطوطم والتابو، حين أرجع المبدأ الأخلاقي، لا إلى آدم الأب الأول للبشر، ولكن إلى الأب الأول للقبيلة الأولية الذي قتله أبناؤه ليتقسموا نساء القبيلة من بعده: شعر الأبناء عندئذ بالذنب. وتلك هى البداية الأولى التى تشكلت منها – في زعم فرويد – الأخلاق الإنسانية[15].

إن الأنا العليا هذه الطاقة من الذات التي تتجه إلى ملاحظة النفس وانتقادها والهجوم عليها ، تهيئ متنفسا للدوافع العدوانية نفسها عند المرء، ولكنها – هنا – تتجه إلى الداخل، إلى الذات[16]. الأنا العليا إذاً قد تكون أداة في يد ما يسميه فرويد «الهو Id»، وهى منطقة الغرائز – أي الشهوة والميول البدائية في القتل والتدمير عند الإنسان. وهنا نراها شديدة العدوانية تجاه «الأنا» فتشعرها النقص والفساد، بل قد تدفع المرء إلى إلحاق الأذى البدني بنفسه[17].

الأنا العليا هى ذلك الجزء من الشخصية الذي يتصل بالجانب الأخلاقي، وشقاها معا الضمير والمثل العليا. أما الضمير فيرتبط بالنواهي التي تقف في وجه الغرائز التي تبحث عن متنفس مباشر لها في سلوك طائش ينزع إلى التدمير أو في تحقيق رغبة غريزية تتصل بالشهوة، أو قد تبحث عن متنفس غير مباشر تتكفل به «الأنا» التي تعمل على تحقيق الرغبات بصورة مقبولة من المجتمع. الضمير يعترض كلاً من «الهو» و«الأنا» معا ويحاول صرف «الأنا» عن تحصيل اللذة من جهة ومن التعامل مع الواقع – الذي هو وظيفة الأنا – من جهة أخرى. عمل الضمير يختلف عن عمل «الأنا» في أن هذه تسعى إلى تأجيل رغبة «الهو» حتى تتخذ التدابير اللازمة لإشباع الغريزة دون الاصطدام بمعايير المجتمع، على حين يعمل الضمير على القضاء نهائياً على التفكير في إشباع اللذة. الضمير يقول للغرائز «لا»، أما الأنا فتقول: «لننتظر»[18]. والشق الثاني من الأنا العليا، وهو المثل الأخلاقية التى يتشربها الأبناء من آبائهم، تعمل بلا توان من أجل تحصيل الكمال. والمثل العليا تتصل بما يجب فعله، كالنظافة والنظام، والفضائل المختلفة. وعندما تتوحد الأنا بالمبادئ الأخلاقية تنتابها مشاعر الزهو والفخار، كنوع من المكافأة أو الثواب، وعندما تتوحد بنقائصها تنتابها مشاعر الخزي والعار أو الشعور بالذنب. الشعور بالفخر ثواب معنوي والشعور بالذنب عقاب معنوي كذلك يرجعان – في رأى فرويد – إلى ما في حياة الطفل الأولى من رضا

الوالدين أو سخطهما، باعتبارهما - أعني الرضا والسخط - مثالين على الثواب والعقاب(19).

وفي ضوء هذه الأفكار يمكن لقائل أن يقول إن حمزة شحاتة يمعن إمعانا آخر في عقاب الذات بحرمانها من المكافأة التى تأتيها من قبل إرضاء الأنا العليا أو قيم الفضيلة التي ألزم نفسه بها، فنحن لا نكاد نرى أثراً في كتاباته إلا لكبت هذا الشعور بالزهو، وكأنه ذنب آخر يجب التبرؤ منه كذلك بعقاب النفس.

وللفيلسوف الألماني نيتشه في مسألة الشعور بالإثم وتبكيت الضمير مبحث طويل في كتابه عن أصل الأخلاق لا يختلف في جوهره عما ذكره فرويد، وربما استنبط هذا كلامه منه، حيث رأى أن الغرائز - هنا - تتجه إلى الداخل بدل انفجارها في الخارج، وهو ما نجم عنه لدى البشر ما سمي «بالنفس»، وقد كان ذلك بتأثير التحول الذي حدث في تاريخ الإنسان وكان أكثر التحولات التي خضع لها جذرية. ذلك التحول وقع عندما وجد نفسه مكبلا تماماً بأغلال المجتمع. وحالته هنا حالة الحيوانات المائية التى تضطر إلى التكيف مع حياة اليابسة: «أنصاف الحيوانات هذه - يقصد البشر - التى طالما اعتادت على الحياة الهمجية، على الحرب وعلى التجوال المتشرد والمغامرة تجد غرائزها فجأة وقد انحطت قيمتها وغدت عديمة النفع». إنها تكره إكراهاً على المشي على قدميها، على أن تحمل نفسها بنفسها بعد أن كانت المياه تحملها. عبء هائل تنوء به وهي تشعر بعجزها عن أداء أبسط الوظائف. وفي هذا العالم الجديد المجهول لم تعد تملك وسائل إرشادها السابقة - تلك الغرائز المنظمة المعصومة عن الخطأ بفضل لاوعيها. لقد أصبحت مقتصرة على التفكير والاستنتاج والقيام بحسابات وربط الأسباب بالنتائج. أصبحت مقتصرة على الوعي - أضعف عضو من أعضائها. أضف إلى ذلك أن الغرائز القديمة لم تتخل عن متطلباتها دفعة واحدة ، بل كان من الصعب وغالبا من المستحيل تلبيتها، فكان عليها على وجه الإجمال أن تبحث

عن تلبيات جديدة مستترة. فجميع الغرائز التي لا مجال لتصريفها أو التي حالت قوة قمعية دون انفجارها في الخارج تنقلب إلى الداخل.. إن الإنسان الذي يدفعه افتقاد الأعداء الخارجيين إلى اضطهاد النفس والتآكل - إلى تحقير الذات هو الذي يصبح مستنبط «الضمير المتعب»[20].

ولكن هل يجب أن يكون آخر المطاف هذه الأفكار؟ هل يجب أن نقتنع أن هذه الأفكار هي الكشف السحري عن نفسية حمزة شحاتة؟ إن الأخلاق - كما كان يراها حمزة - هي آخر الأمر رجل: الرجولة عماد الخلق الفاضل. هذه رؤية تورث النفس حماسة ودفئاً يبعثان على الأمل واندفاعة الطاقة. وهذا هو الفرق بين كلام وكلام ورؤية و رؤية. بين رؤية هذا شأنها وأخرى لأصحاب التحليل النفسي تورث الانقباض وكلال النفس واليأس من جدوى ما نصنع. الفرق فرق همة وانبعاث نفس: لا يرجع الفرق إلى شيء من دقة بحث أو عمقه أو اتساع معلومات صاحبه وقدراته على الاستنباط والإغراب الذكي المدهش في وضع المنظومات الفكرية.

ولكن لنمض في جولة أخرى مع أفكار النقد الثقافي. ولنقل مرة أخرى إن حمزة شحاتة قد تحوّل كذلك - برصانته بوصفه راعياً للأخلاق تلك الرصانة التي شن عليها صاحب كتاب أصل الأخلاق، الهجوم - نقول تحول حمزة إلى قوة قمعية أيضا تمارس عملها على المرأة، كما مارست هذه القوة عملها عليه هو نفسه. المرأة في الجملة العظمى من شعره موصوفة بالكذب والرياء ونقض العهود - تلك العقود الاجتماعية المؤسِّسة للأخلاق على ما رأى نيتشه الذى أرجع أصل الأخلاق إلى فكرة البيع والشراء والدائن والمدين: «بوسعنا أن نقول إنه حيث يوجد في أي بقعة من الأرض شيء من الوقار، من الرصانة، من الألوان القاتمة، يظل هناك شيء من الهلع الذى كان يتحكم أينما كان فى الماضي في المعاملات والالتزامات والوعود: إن الماضي البعيد المظلم الفظيع يحركنا ويتأجج في دواخلنا عندما نصبح رصينين»[21].

المفهوم الأخلاقي الأساسي، وهو الخطيئة، كما يقول نيتشه، يستمد أصله من فكرة الدين، فلم يكن العقاب - إذا نحن تتبعنا نشأة الأخلاق -

ضرورة مترتبة على الذنب، بل على الغضب الذي ينبعث عن ضرر ما سببه شخص ما لغيره، وكل ضرر لا بد من التعويض عنه بضرر مقابل أو ألم يعانيه مسبب الضرر. الضرر دين يتم استرداده بما يكافئه من الألم. هذا قانون ترجع قوته إلى قوة العلاقات التعاقدية بين الدائن والمدين. وقد كان بوسع الدائن - فيما مضى - أن يمتهن جسد المدين أو يقتطع منه جزءاً يراه متناسباً مع أهمية الدين. ولذلك اقترن الذنب بالشقاء. يقول نيتشه: «الشعور بالواجب استمد أصوله من العلاقات بين المشتري والبائع، بين الدائن والمدين وهي أشد العلاقات بدائية، ولم توجد درجة من الحضارة إلا لوحظ فيها شيء ينتمي إلى طبيعة هذه العلاقات»[22].

إن الذي يعنينا من ذلك كله أن العلاقة بالمرأة معرضة دائماً لذلك التوتر القائم بين الدائن والمدين. ففكرة الوفاء التي هي عقد لازم بينهما مرتبطة بفكرة الحماية التي يبسطها الطرف الأقوى على الآخر، الحماية التي تبسطها الجماعة على الفرد مقابل انضوائه تحت لوائها. علاقات الجماعة مع أعضائها هي عموماً علاقات الدائن بالمدين فهي توفر له الحماية وتقيه الشرور التي يتعرض لها بسبب أعمال عدوانية ضده يظل الغريب عرضة لها: المذنب هنا يخون العهد فلا يقوم برد ما أخذ. وكل ذنب له كان يمكن التكفير عنه إلا أن يخرج على الجماعة ويقاطعها ، فحينئذ يعامل معاملة العدو الأجنبي[23]. هذا حال المرأة التي تعلن الفراق أبدا القطيعة يتوجسها شاعرنا. دائماً جاء ذكر المرأة حتى وهو معها:

سعاد هذا موعد اللقاء قد دنا
وقبل أن أراك في أرجوحة القمر
تسمر الخيال قلقا من رهبة الوداع
سعاد لو كان لقاء ليس بعده وداع
وليس بعده فراق
أخاف لحظة الوداع أن تكون لحظة الفراق[24]

وحتى حين تعود إليه المرأة تعود غريبة يتلقاها غريب، لا تكفر الدموع عن خيانة الفراق والهجر:

عدت كالطارق الغريب تلقاه - على غير ما يريد - غريب

أمسك الخائن المشبع باللعنة عيناك رمزه المثقوب

فابك ما شئت لن يطهرك الدمع ولو أنه دم ولهيب(25)

هل كان حمزة شحاتة يطلب من المرأة أن تكون مولهة مثله بالقيم العليا للجماعة. لعل ذلك ما يمكن أن يشي به بيته الشعري من قصيدة «غادة بولاق»:

هل أنت بالمثل العليا مولهة رأيتِ واقعها زيفاً فآساك(26)

الأخلاق - كما قدمنا - هي آخر الأمر كما يراها حمزة شحاتة رجل. لم يكن شحاته أول من قال بذلك في الثقافة العربية، سبقه من شعراء الأخلاق زهير بن أبي سلمى الذى جعل الوفاء رجلاً حين قال:

ومـا أدري وسـوف إخـال أدري أقـوم آل حـصـن أم نـسـاء

كان كلامه عن الوفاء - تلك العلامة التى يعرف بها الرجل. كان حمزة مسبوقا بالتفكير العربي القديم في القصة التي تقول إن رجلا يقال له الوفاء ابن زهير رأى في منامه أنه «حاض»، وهذا معناه أنه عرض له ما يعرض للمرأة دون الرجل، وقال له معبر الرؤيا حين عرضها عليه: غدرت أو غدر أحد من أهلك. فهل نفهم هذه الرجولة على أنها تهميش الأنثى لصالح الذكر، أم تهميش الضعف لصالح القوة، والرجولة قوة كما يقول حمزة، وهي حينئذ قوة النفس وقوة الاحتمال، والضعف ضعف النفس وضعف الاحتمال؟

وهنا نأتي إلى الشق الثاني من مبحثنا في حمزة شحاتة، وهو كلامه في الأخلاق ، يعني عقله، بعد أن تكلمنا في خلقه. إن فهم حمزة شحاتة الإنسان لا يكتمل إلا إذا التمسنا هذا الفهم فيما كتبه عن الأخلاق التى جعل عمادها الرجولة.

والنظرية الأخلاقية هي ذلك الفرع من الفلسفة الذي يعنى بدراسة السلوك الإنساني من حيث هو صواب أو خطأ، أو بعبارة أخرى يدرس المبادئ الأخلاقية للمجتمعات الإنسانية والمعايير التي ينطوي عليها السلوك في كل منها، ولذلك يتنوع تنوع هذه المجتمعات. وقد ذهب السوفسطائيون قديماً إلى أنه لا توجد ثمة معايير مطلقة في الحكم الأخلاقي، وإنما هي كلها مسائل نسبية، وذهب أفلاطون – في مقام الرد عليهم – إلى أن مثال الخير له وجود مطلق يظهر في أمثلة متحققة في الواقع، واختلف عنه أرسطو بأن المثال لا وجود له إلا فيما يتحقق فيه من تلك الأمثلة[27]. غير أن ذلك كله لا ينفي أن الواقع الأخلاقي للمجتمعات قد يكون وهو الأعم الأغلب – منافياً للمثل العليا لها سواء كانت هذه المثل العليا تختلف بناء على ثقافة كل مجتمع، أم كان لها طابع إنساني عام يحكم به العقل وحده دون الثقافة التي تختلف من زمن لزمن ومن أرض لأرض. وكلام أصحاب التحليل النفسي هنا أن «الأنا العليا» ليست انعكاساً لسلوك الأبوين ولكن للأنا العليا عندهما. قد يقول الأب شيئاً ويتصرف بخلافه، لكن ما يشكل المعايير الأخلاقية للطفل إنما هو ما يقوله الأب ويعززه الثواب والعقاب. فالأنا العليا بمثابة العربة التي يحمل عليها الموروث الثقافي من جيل لجيل[28].

وتربية الخلق عند حمزة ينشأ عنها ما يسميه «العقد العصبية»، وهي تشكل ردود أفعال المرء ومواقفه تجاه ما يصادفه ويعترض حياته مما يتطلب الفعل أو رد الفعل. وهذا ما يجعل بحثه داخلاً في صميم الدرس الثقافي، بل يمكننا أن نعيد تعريف الثقافة على أنها ذلك المركب الذي يتألف من مجموع العقد العصبية التي تنشأ عند الفرد، إذ هي التي تحكم سلوكه وتوجهاته وتلازمه فيما يأتي أو يدع من أفعال. العقد العصبية ترتبط بالتربية ارتباطاً وثيقاً – ترتبط بما يرى الفرد من مظاهر السلوك، فالأخلاق إنما ترجع إلى تربية البيت الأولى وتربية الزقاق الأولى إذا استحالتا إلى مشاعر وعقد عصبية[29]. والتربية السيئة كالتربية الحسنة، فيما ينشأ عنها من عقد عصبية تشكل سلوك الأفراد. فالمدرسة – كما يقول حمزة – تلقن الطفل

الفضائل لكنه لا يرى أثرها على أستاذه، بل يراه يكذب ويخاف ويراه بخيلا ضيق الصدر لا يرحم ولا يعف إلا في الظاهر[30]، فينشأ على سلوك مربيه يدعو إلى الفضائل ولا يعمل بها، هنا تنشأ العقد العصبية الخطرة كضعف الحياء.

وقد بنى حمزة شحاتة فكرته عن الأخلاق على ما قرأه من فلسفات وأفكار، يأتي كثير منها في جملة المذهب التطوري القائل بتدرج الإنسان في مراحل تاريخه المختلفة، ورأى أن العلاقة بين الأطوار الاجتماعية الأولى والبحث في الأخلاق من أوثق العلاقات وألزمها لباحث يريد أن يحدد الأخلاق ، وإن كان الأمر يكتنفه صعوبات جمة[31].

لقد أكد على عنصر القوة في كلامه على نشأة الفضائل، ولكنها – هنا في هذه المرحلة الأولى – القوة البدنية التي يمثلها الرجل. يقول: «في الطور البدائي من الحياة تكون القوة العارية مبدأ الإنسان وقانونه وتكون الرجولة رمز هذه القوة لأن للأنوثة فيه حدها الذي لا تتعداه ... فالرجولة في هذا الطور شيء يتعلق بقوة الجسد، لا بقوى النفس ووشائج أطوارها الباطنة»[32].

وهو بهذا يشير إلى أصل راسخ في نفوس البشر نحو تقديس القوة راجع إلى طور بدائي قديم، لأنها كانت مصدر الإعجاب والتقديس في الرجل ، ثم: «انشطر تقديس القوة إلى شطرين، تحول أحدهما إلى قوة ذات سجايا نافعة لجماعة الضعفاء فاتسع مجال التطور والظهور والتأثير، لأنه قوة نبيلة معقولة. والأخرى قوة لا تخرج من حدود ذاتها الضيقة»[33].

لكن الغلبة النهائية في أمر الفضائل لقوة النفس، لا قوة البدن ، فنحن لا نعجب بفضيلة إلا وفي أطوائها دلالة على قهر النفس وكبح غرائزها، اعترافا بقيمة ما يصعب اكتسابه، فلولا المشقة لساد الناس كلهم[34].

إن القوة الجسدية التي كانت منشأ الفضائل في الطور الأول من تاريخ الأخلاق تؤول في الطور النهائي إلى القوة النفسية. وفي كلتا الحالتين نحن

نستعمل كلمة واحدة للدلالة عليهما مما قد يوقع في خلط لا يمكن تجنبه إذا تعلقنا بما في كلمة «الرجولة» من دلالة مادية لا معنوية.

ويرى حمزة شحاتة أن الرجولة تتجلى في أمثلتها من دعاة الإنسانية وصناعها – أولئك الفقراء والضعفاء المشردين الذين تتنكر لهم الحياة حتى ما تبض بقطرة ويتنكر لهم الناس حتى ما يعرفون الرحمة. إن الحياة لا تحابيهم بالنجاح الترابي إلا نادراً فهل هذه الصفات جميعاً لا تنطق بحمزة شحاتة نفسه. ربما تعجبنا لأن الرجل كان دون الثلاثين حين ألقى محاضرته التي ساق فيها هذه الأفكار، أعني أيام العنفوان وإقبال الحياة والشباب والمعارك الأدبية، ولكنه كان يحمل في عمق كيانه مصيره الذي انطوى على قهر النفس والقوة التي لا تنهزم لإغراء ولا تنحني لسلطان.

إن الرجولة التي ضرب لها حمزة مثلاً بقول النبي: «يا عم، لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما فعلت حتى يظهره الله أو أهلك دونه»، هي غاية الفضائل إذ تتجاوز بواعثها من الطمع في المثوبة أو الخشية من عقوبة، ذلك أن الفضائل – كما ينتهي هو في تحليله – إنما تنتسب إلى أنانية الإنسان وشعوره الخفي بالمصلحة[35]، فهي أنانية مهذبة مقابل الرذائل التي هي أنانية عارية.

ويؤخذ من ذلك أن الفضائل ليست متمكنة في الطبع الإنساني، وإنما هي تحصيل واكتساب يتحرك من بواعث وغايات، ولذلك هي متغيرة على الدوام متوقفة على ملابسات الزمان والمكان، وليس كذلك الرجولة التي هي طبع ثابت ونظرة مركوزة، فالفاضل يقود نفسه أو يقسرها على غير طبيعته، أما الرجل فتقوده نفسه وتقسره ويقوده طبعه القوي وفطرته العارمة وإيمانه الصارم[36].

وقد كتب لسنج – من قبل – عن تربية الجنس البشري، وكان أساس فكرته أن التربية التى ينهض بها الوحي بالنسبة للجنس البشري، وهو يمضي في مراحل تطوره المختلفة، يمكن مناظرتها بالتربية على مستوى الفرد

الواحد. فالوعي الإنساني يتدرج في معارفه تدرج الطفل في مراحل حياته. وكما تقتضي التربية نظاماً قائماً على تنمية القدرات الإنسانية، لأن الإنسان لا يستطيع أن يتعلم جميع الأشياء مرة واحدة، كذلك الوحي يعطي البشرية – على مدار تاريخها – بمقدار ويتدرج في التجربة، فينتقل من مخاطبة شعب مغرق في المادية والغلظة إلى مخاطبة شعب تصوراته أرحب آفاقا وأكثر نبلاً وأقرب إلى الصواب[37].

وإذا كان التقابل الذي يراه لسنج – على كثرة ما في كلامه من خلط وتجديف – بين اليهودية والمسيحية تقابلاً بين المادية والروحانية، فإنه لم يجاف الصواب حين رأى الطريق الذي يتقدم فيه الجنس البشرى نحو الكمال، هو نفسه الذى يجب أن يسلكه عاجلاً أو آجلاً كل فرد على حدة. وحين يقول: «سيأتي يقينا هذا العصر – عصر الاكتمال الذى لا يحتاج الإنسان فيه أن يطلب من المستقبل دافعاً لسلوكه – حينئذ يفعل الخير لأنه خير، لا لأجل الجزاءات التي فرضت قبل ذلك»[38].

وحمزة من القائلين بوحدة الفضائل فهي ترتد جميعاً عنده إلى الحياء الذي يضمن لها جميعاً سلامتها من شبهة الأنانية. يقول: للفضائل في رأينا جماع هو الحياء والرحمة والعدالة، وقوام هذا الجماع الحياء. إن كل صفة فاضلة مردها إحدى ثلاث صفات من جماع الفضائل أولا ومردها الحياء أخيراً. والصلة هنا ليست صلة الجزء بكله، لكنها صلة الفكر المحس والوجدان الشاعر والضمير المبصر[39]. فهو كالغزالي وغيره من المنظرين للأخلاق، كسقراط أو أفلاطون. كان سقراط يجمع الفضائل كلها في العلم، فالفضيلة عنده واحدة[40].

ونجد الفكرة نفسها عند أفلاطون الذى رأى أنه مهما اختلفت الفضائل فهي ليست إلا أسماء لفضيلة واحده[41]. والفضائل الأساسية أربعة، وهي العفة والشجاعة والحكمة والعدالة. وهذا راجع إلى أن النفس تنقسم عنده إلى ثلاث قوى: القوة الشهوية والقوة الغضبية والقوة العاقلة،

ولأن القوة الشهوية ينبغى أن تكون في خدمة القوة العاقلة وأن تستعين بالقوة الغضبيه من أجل أن تحكم نفسها، كانت الفضيلة التي تحتاجها هي العفة أو ضبط النفس، كذلك فالقوة الغضبية فضيلتها الشجاعة لخدمة أغراض القوة العاقلة وتنفيذ أوامرها، ثم القوة العليا، وهى العاقلة التي وظيفتها أن تحكم وأن تميز الخير والشر فضيلتها الحكمة. أما الفضيلة التي تحقق الانسجام بين هذه الفضائل الثلاثة، فهي العدالة[42]. ولم يخرج الغزالي عما قال به أفلاطون حين ذكر أمهات الفضائل[43]. على أن هذه الفضائل كانت قد استقرت في الثقافة العربية قبل الغزالى بزمن بعيد وقد ذكر قدامة بن جعفر الفضائل النفسية فجعلها العقل والعفة والعدل والشجاعة[44]. فلم يخرج عما ذكره أفلاطون والغزالي فيما بعد.

ويعرف حمزة الحياء بأنه صفة طبيعية مظهرها الترفع الأدبي المتطرف عن الاستجابة لرغائب النفس إذا شعرت بأن في هذه الاستجابة ما يشينها، ولو كان مباحاً يأتيه الناس[45] وإذاً فالحياء هو القوة التي تقابل الشهوات وتعترض طريقها، وهي كذلك تساوي العفة في عرف الفلاسفة المثاليين أو ضبط النفس.

والحياء والرجولة عند حمزة صنوان، فالحياء كالرجولة قوة ولكن على صاحبها، إنها القوة التي تمنعه استعمال القوة جوراً واعتداءً. والحياة الصارمة التي فرضها حمزة شحاتة على نفسه انقيادا لحكم الفضيلة عليها، تستمد من الحياء أساساً. وكان أفلاطون يقول: عدم ارتكاب الظلم مهما جر على الإنسان من ألم هو الخير الدائم. ومن أجل ذلك فخير للإنسان أن يتحمل الظلم من أن يفعله[46]. ولذلك كان الحياء خلق الإسلام. وقد قال النبي ﷺ: لكل دين خلق، وخلق الإسلام الحياء. وكذلك: الحياء والإيمان مقرونان فإذا سلب أحدهما تبعه الأخر.

وإذا كان الضمير إنما ينهض علي الحياء، وهو أساس الخلق الإسلامي الحق، فإن تقويض هذا الأساس ما انفك يتخذ أشكالاً مختلفة، حتى قال

بعضهم ممن يوسمون بأهل الفكر إنه عيب فى الرجل وكمال للأنثى. يقول الأستاذ حمزة شحاتة: لا توجد بين الفضائل فضيلة تعرضت لما تعرض له الحياء من الامتهان بسوء النظرة وقصرها. أقصى ما يبلغه من التقدير أن يدعي شعورا بالنقص أو فرقا من الشماتة والتقصير فى الرجل، وأن يعتبر ضابط العفة وصمام الأمن فى أخلاق المرأة ودوافعها الطبيعية، حتى بلغ سوء النظرة إليه أن يعتبره بعض الأساتذة المعدودين من المفكرين فى مصر كمالاً للأنثى وعيباً للرجل. وأول ما ينزل إليه أن يعد دليلاً على ضعف الجهاز العصبي. أما آخر ما ينزل إليه، فأن يعتبر أول خطوات البله والعته وفتور الحيوية حتى يختلط بالجبن والخور وقصر الفكر وفقدان الثقة بالنفس. هذا فضلا عن التربية السيئة التي تشكل عقداً عصبية خطرة لدى الطفل فى حياته الأولى تلقي فى روعه أن الحياء لا يكون إلا ضعفاً، فهو يرى الذين لا يستحقون يتصدرون المجالس والذين يتوقحون يسيطرون عليها .. إذن فالحياء ضعف كلما قل تأثيره فى النفس، كان الإنسان قوياً. وهذه عقدة عصبية خطرة.

لقد مضى حمزة وراء مثله الأعلى فى الرجولة التي هي الحياء حتى كان سبيله فى جميع ما أتي وما ترك: «كانت الوحدة بين عقلي وخلقي تملي عليَّ منهجاً معيناً فى السلوك يشبه قيداً لا يلين... فأنا تحت وطأة هذا المنهج أوثر الهزيمة النظيفة على الانتصار القذر وتتقزز نفسي من النضال الحقير»[47]. ومرة أخرى يتحدث عن قوة المقاومة التي هى قوة الحياء، فيقول: لم أكن عالة على المجتمع. ألا يكفي هذا أن يجعلني مواطنا أقاوم عوامل الانحطاط. إنه عمل سلبي يصلح أن يكون مثلاً من أمثلة ضبط النفس[48].

ولا يعني هذا أنه كان راضياً عن حياته، لأنه إن كان نجح فى الاختبار الأول أو العمل السلبي بالخلوة التي يطلب مثلها الفيلسوف والاغتراب الذي يكون سلاح المفكر الواعي – بتعبير أدورنو – ضد تحجر الثقافة، فإن

الظروف لم تهيئ له العودة إلى المجتمع ومعه أسلحته الجديدة التي استمدها من عزلته ليكون له على مجتمعه التأثير الواجب، ربما لأن حالة المجتمعات العربية كانت قد انتهت إلى حال من تحجر الثقافة أيأس من الشفاء. يقول حمزة عن نفسه في رفات عقل: كنت كالجندي الذي قضى أيامه ولياليه في التدريب والاستعداد لمعركة لم يقدر له أن يخوضها[49]. وهذا أبلغ دليل على أنه كان يشعر أن الاكتمال لا يكون إلا بتحقيق الشقين معاً الاستعداد للمعركة وخوضها، لاغتراب عن المجتمع ثم العودة إليه. وهذا هو الشقاء الحقيقي الذي عاناه.

رحم الله صاحب الضمير الحي الذي أراد أن يعلو على مستوى الطين والتراب، فكان كما قال هو في إحدى قصائده وكان كلامه عن الليل:

لم يسأم الحسن ولا وحيه		ولا اجتوى الحب وأشجانه
لكنه والطهر مأموله		عاف دناياه وأدرانه
من فيلسوف أصغرت نفسه		مناعم العيش وألوانه
ورافق الناس وأهواءهم		فعاد واري القلب غصانه
أنكر ما أنكر من شأنه		حتى جفا الدنيا وخلانه
إن خبثوا فالطين أصل لهم		نعرف في الأفعال برهانه

الهوامش

1) رفات عقل، ص 13.
2) الخطيئة والتكفير، ص ص138-139.
3) النقد الثقافي، ص ص 98-99.
4) كمال بسيوني، فى النقد اليوناني 140-160.
5) د. أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون 140.
6) ديوان حمزة شحاتة ص ص 173-175.
7) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 90.
8) نفسه، ص 94.
9) نفسه، ص ص 95-96.
10) نفسه، ص 116.
11) رفات عقل ص 14.
12) زكي مبارك، الأخلاق عند الغزالي، ص 179.
13) رفات عقل ص 14.

14) Freud, Sigmund, Civilization and its Discontents, p.p. 72-73.
15) Freud, Sigmund, Totem and Taboo, p. 143.
16) Rycroft, Charles , A Critical Dictionary of Psychoanalysis , p.p. 160 -61.
17) Hall, Calvin, A Primer of Freudian Psychology, P. 48.
18) Ibid, P. 46 - 47.
19) Ibid, P.P. 31-35.

20) أصل الأخلاق 79-80.
21) نفسه 56-57.
22) نفسه ص 66.
23) نفسه ص 67.
24) ديوان حمزة شحات، ص ص 105-106.

25) نفسه 95، 97.

26) نفسه 59.

27) Payne, Michael, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, P. 178.

28) Hall, Calvin, A Primer of Freudian Psychology, P. 34.

29) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 92.

30) نفسه، ص 89.

31) نفسه، ص 29.

32) نفسه ص 38.

33) نفسه، ص 54.

34) نفسه، ص 34.

35) نفسه، ص 78.

36) نفسه، ص 117.

37) تربية الجنس البشري 121-153.

38) نفسه، ص 150.

39) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 85.

40) عبدالرحمن بدوي، أفلاطون، ص 215.

41) نفسه، ص 216.

42) نفسه 217-216.

43) ميزان العمل، ص 49.

44) نقد الشعر، ص 185.

45) الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 86.

46) عبدالرحمن بدوي، أفلاطون، ص 217.

47) رفات عقل، ص 13.

48) نفسه، ص 15.

49) نفسه، ص 12.

مراجع البحث

أولاً : مؤلفات حمزة شحاتة:

- الرجولة عماد الخلق الفاضل، الكتاب العربي السعودي ط 1، 1981م.
- رفات عقل، الكتاب العربي السعودي ط 1، 1980م.
- ديوان حمزة شحاتة، الطبعة الأولى 1988م.

ثانياً : مراجع عربية:

- أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون، دار المعارف، مصر 1965م.
- زكي مبارك، الأخلاق عند الغزالي، دار الشعب 1970م.
- عبدالرحمن بدوي، أفلاطون، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 1954م.
- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الطبعة الثانية 1991م.
- النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م.
- الغزالي، ميزان العمل، مكتبة صبيح 1963م.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- كمال بسيوني، فى النقد اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى 1990م.
- لسنج، تربية الجنس البشري، ترجمة د. حسن حنفي، دار التنوير، الطبعة الأولي 1981م.
- نيتشه، أصل الأخلاق، ترجمة حسن قبيسي، ط 2، 1983م.

ثالثاً مراجع أجنبية:

- Freud, Totem and Taboo, Routledge and Kegan Paul, 1950.

——— Civilization and its Discontents, College Edition, U.S.A 1961.

- Hall, Calvin, A Primer of Freudian Psychology, New American Library, 1954.
- Payne Michael, ed. A Dictionary of Cultural and Critical theory, Blackwell, U.A.S, 1997.
- Rycroft, Charles, A Critical Dictionary of Psychoanalysis,Penguin Books, 1968.

(1)

يطالع القارئ في مستهل مقدمة محاضرة حمزة شحاتة الشهيرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بل في أول جملة من المقدمة حديثاً عن الضرورة: «عندما يكون الإقدام على المخاطر ضرورة لا يعد شجاعة» (ص 21). ثم يستهل الفقرتين التاليتين باللفظ نفسه، والثالثة بلفظ «الحرية».

المناسبة الظاهرة لهذا الكلام تتعلق بالكيفية التي استجاب بها المحاضر لمن طلب منه أن يلقي محاضرته. ولذا قد يظن القارئ أن الدلالة هنا لا تتعدى وصف حال المحاضر والمحاضرة، وتسويغ تغيير عنوانها المقترح عليه آنذاك. أي أنه حديث لا يتجاوز التمهيد لموضوعه، وإعلام السامعين بأنه مارس حريته في زحزحة العنوان؛ حرية أن يطلق لفكره عنانه، فهذا عنده (على حد قوله) أخلق بأن يجعله أكثر شعوراً بحياته وفهماً لها، ورجا أن يحمد له سامعوه نتائج هذه الحرية. (ص 22).

قد يتوهم القارئ أن لفظتي (الحرية والضرورة) الواردتين في المقدمة ينتهي أثرهما عند هذا الحد. لكن الأمر لايلبث أن يتكشف عن أن مفهوم «الحرية» في مقابل «الضرورة» عنده هو الأساس الذي تدور عليه محاضرته في العمق؛ وذلك إلى الحد الذي يصح – فيما أرى – الزعم بأننا يمكن أن نمارس على عنوانه هو حريتنا نحن فنغيره بحيث يصبح العنوان متضمناً أثر الحرية في بلورة الفضائل.

(2)

بدا أن حمزة شحاتة وهو يسأل السؤال الوجودي الصعب: (من أنا؟)

يرى الضرورة - في مقابل الحرية وإرادة الاختيار - هي المعضلة في الإجابة عن هذا السؤال بقدر ما هي أيضاً حجر الأساس في تلك الإجابة: «يبدو لي أنني لم أستقبل حياتي منذ وعيت حتى هذه الساعة. كنت أعيش متأثراً بجملة الظروف والدوافع والمقاومات. أسير وأتقهقر وأقف، وأحياناً أعدو بجنون. وحيث يتاح لي أن أتأمل ذاتي أرى أني أداة تُملى عليها مقدّرات حركتها وسكونها. لم أشعر قط بتحرير إرادتي». (رفات عقل ص 12). ثم يضيف في تفسير قلق حياته: «لقد كانت حياتي قلقة ومازال، لأنني لم أتمتع قط بحريتي واختياري على النحو الذي يرضي عقلي». (ص 13).

كثيراً ما تتخلل نظرته التحليلية لفلسفة الحياة مرارة الشكوى من إملاء الحياة شروطها الجبرية التي تتعارض مع حرية الاختيار: «في كثير من المواقف لا يكون للإنسان بد من الاستمرار في عمل فاشل بلا توقف، حتى عندما يكون هذا الاستمرار تحقيقاً للإفلاس. وهذا ليس غريباً على الإنسان؛ فإننا جميعاً نتقبل الحياة تحت شروط وظروف غاية في القسوة. نتقبلها كما هي سائرين من سيئ إلى أسوأ حتى الموت. ذلك في ظاهره اختيار، وهو في حقيقته اضطرار لتقبُّل مواقف محتومة ليس من تقبُّلها مناص. هناك من يتوقف أو يتصلّب، ولكنه سيدفع ثمناً أفظع من هناءته، سواء نجح بتصلُّبه أو فشل». (نزاع الإنسان بين متناقضات ذاته فكراً وشعوراً ورضوخاً للضرورات وثورة عليها، ونزاعاً على مطالب حياته وعواطفه وميوله وطموحاته». (إلى ابنتي شيرين ص 61). حتى استحال الأمر إلى أن أصبح «من الصعب جداً تحديد الفرق بين ما ينبغي أن يكون وما يمكن أن يكون وما هو كائن بالفعل. قد يتضح الفرق لكل منا بين ثلاثتها على نحو مختلف. أما أن نتفق عليه فهذا هو الصعب؛ ربما لأنها اصطلاحات ومعايير اعتبارية». (الرفات ص 58). ويصرخ ضجراً من إكراهات الحياة: «صحيح أن من الخطأ أن يعمل الإنسان عملاً يكرهه بدل عمل يحبه. ولكنّ هذا لا يكون ممكناً إلا إذا وُضع الإنسان أمام الاختيار. وأين هذا الاختيار في الحياة؟ وأين ضمانات النجاح فيما نختار؟». (إلى ابنتي شيرين ص 193). ثم يصور تناقضات الإكراه في الحياة

والانتقال من إجبار إلى إجبار آخر نقض له في عبارة ساخرة: «عندما كنت صغيراً كان أهلي يُكرهونني على الصيام لأعتاده، والآن يكرهني الأطباء على إلغاء تلك العادة» (الرفات ص 94).

إكراهات الحياة وضروراتها عند شحاتة تنافي مفهوم الحياة نفسه؛ إذ إن الحرية أهم مقومات الحياة، أو كما يقول هو: «دليل الحياة» (الرفات ص 70)، و«إذا كان لكلٍّ رأيه في الحرية فلكلٍّ طريقه إليها» (الرفات ص 78)، «وكم هو مجرمٌ من يحول بيني وبين حريتي بحجة حرصه على حمايتي من أخطارها وتبعاتها» (الرفات ص 63). أما إرادة الإنسان فإنها في نظره أعلى ما فيه. (إلى ابنتي شيرين ص 42).

(3)

حمل حمزة شحاتة تصوُّره للحرية وإيمانه بها معه حين أراد أن يتأمل طبيعة الفضائل. أو ربما كان الإيمان بالحيرة هو الذي حمل حمزة شحاتة على ألا يفصل بينها وبين الفضائل وعلى أن تلازمها كظلها. ولذا كان مفهوم الحرية هو الأساس الذي فَصَلَ الرجل بناءً عليه بين ما هو من الفضيلة وما ليس منها كما أشرنا سابقاً وكما سيتضح لاحقاً.

تحت محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) نحو الحفر المعرفي المفهومي في طبيعة ما يعتقد الناس بحسب ظاهره أنه فضيلة وأن نقيضه رذيلة. وراحت تقلب التصورات وتزحزح ما كان مسلَّماً به أن يقع في محيط الفضائل إلى منطقة أخرى.

عرض حمزة شحاتة الفضائل (ومثلها الرذائل) واحدة بعد أخرى على مقياس الاختيار والضرورة، فما كان منها لا يثبت في حال الاختيار والطواعية والإيمان النابع من الذات لا بتأثير أجنبي خَرَجَ من الدائرة. ابتدأ الحديث عن مسعى الإنسان الأول، وكيف أنه في ذلك الطور ومن أجل تحقيق مطالب حياته «المملوءة بالمخاطر عرف الصبر والثبات والشجاعة وطائفة من هذه

المحاسن المتصلة بضرورات عيشه. نحن ندعوها محاسن أو فضائل، وهو يراها ضرورات تتصل بحياته يأتيها طائعاً أو مكرهاً؛ لأنه يريد أن يعيش. وفي هذا الطور عرف الخوف واعتاد الفرار وأحس بالجبن والعقال القوي. نحن ندعو هذه معايب أو رذائل، وهو يراها سبيل حياته وبقائه». (ص 39-40). ويسير في فلسفة ظاهرتي القوة والضعف في حياة الإنسان الأول وما يتصل بهما من خصال، ليصل إلى التجمع لمواجهة القوى اقتضى شيئاً اسمه «التعاطف» الذي نعده نحن فضيلة ومنشؤه، في واقع الأمر الضعف والاحتماء، ولذلك هو من ضرورات الحياة. وكذا ما يسمى بفضيلة حب الوطن. (وينظر من 40-41). وهكذا يصل إلى مقولة: «إن الفضائل أنانية مهذبة، والرذائل أنانية عارية. وإن الفضائل أدل على القوة وانطلاقها، والرذائل أدل على فتورها وضيقها». (ص 64).

تنقلب عنده في هذا السياق المفاهيم رأساً على عقب. فتنقلب صفتا الشجاعة والجبن من حيث المفهوم في العمق إلى عكس المعنى الظاهر تماماً. إذ «الشجاعة ليست خلقاً طبيعياً في الإنسان. فما يتصل بها الإنسان إلا اضطراراً، أو فراراً من عار، أو طمعاً في تحقيق غاية، أو منافسة لند، أو دفعاً لمسبة، أو خطأ في تقدير نتائج المخاطر. فبماذا من هذه الأسباب تستحق أن تدعى فضيلة؟ والجبن في منطق العقل السديد وليد الخوف، والخوف ليس منافاة للعقل ولا للطبيعة الإنسانية. فهو أقوى غرائز الإنسان، وأداة شعوره بالأخطار وسبيل تجنبها». (ص 71). وكذا الكرم والبخل، فـ«الكرم يعطي ليأخذ، والبخل اكتفاء، وما عاب الناس البخل إلا لما فيه من أثر الأنانية الواضحة والاعتكاف في حدود الذات. ونحن نراه أنانية محدودة قانعة، ونرى الكرم أنانية واسعة جشعة» (ص 71). وبالمثل لا يعد الحقد رذيلة لأن النفس لا ينقصها أن تحقد على من أساء إليها. وبالمقابل لا يعد العفو القادر فضيلة؛ لأنه أبلغ الانتقام وأدهاه. (ص 73). والقناعة فضيلة الصابر المحروم. هي في الفقير تسليم بالعجز وفي الغني دلالة الاستكفاء. (ص 74). والتواضع توكيد للذات، في حين أن الكبرياء أنانية واضحة لا تعرف الدهاء

والحذق. (ص 75-74). والاعتراف بالنقائص هدفه الاتصاف بالكمال. (ص 75). والعفة من مطالب الحياة الاكتفائية الحريصة على أن تبقى لها ذخيرتها من النشاط والقوة. فضلاً عن أنها قد تكون عجزاً وفتور حيوية. (ص 75). والكذب ضرورة اجتماعية واقتصادية. (ص 67). والأمانة دليل سيطرة القوى، وضرورة لصيانة السمعة واستجلاب الثقة. (ص 77). فإذاً ليس أيٌّ من هذه الفضائل أو الرذائل «وما هو خليق بهذه التسمية. وإنما ندعوها محاسن ومعايب فردية يهبط بها العرف أو يعلو على وفاق المتصف بها من القوة والضعف، أو على نصيبها من الشيوع والخمول، وأساسها الأنانية والمصلحة». (ص 78).

وبعد أن يستبعد جميع هذه الصفات من أن تكون ضمن هذه الثنائية (ثنائية فضيلة ورذيلة) كما هي مستقرة في أذهان الناس يُبقي على فضيلة واحدة لابد لكل صفة أخرى من الصفات أن تمتزج بها، وهي صفة الحياء. فالحياء «قوام الفضائل أو قوام جماعها». (ص 85). وإلا فليست من الفضائل في شيء. والسبب في ذلك هو أن الحياء ذاتي، أي: بين الإنسان وبين نفسه، وهو خياره الخاص غير المفروض عليه من الخارج. وهذا معناه أن الإنسان لا يكون متصفاً بشيء يستحق أن يوصف به إلا حين يكون مختاراً لهذه الصفة راضياً بها لا يتحول عنها في كل شؤونه. فالكريم يكون كريماً إذا كان دافعه إلى البذل الحياء، والضعف عفيف إذا رده عن ارتكاب الجرم الحياء، وهكذا. «الحياء الذي جهلناه وأضعنا أثره... هو قانون الفطرة الإنسانية وقانون قوتها المطلقة. الحياء الذي هو القوة والرحمة والعدالة... هو الذي يبني الحياة الفاضلة». (ص 96).

الحياء الذي يجعل الفضيلة فضيلة هو المقابل للاضطرار الذي ينفي عنها الفضل ويجعلها أنانية أو ضرورة حياة، فهو هنا مرادف للحرية والإرادة والاختيار. من هنا يمكن أن نزعم أن مبدأ الحرية هو المصفى الذي غربل به حمزة شحاتة الفضائل. لكن لابد من أن تسأل سؤالاً هنا هو: السبب في هذا

الأمر هو مجرد إيمان الرجل بالحرية والاختيار وبناء على ذلك فقط أقام موازين الفضائل والرذائل؟ أظن أن هذا ليس الأمر الوحيد في المسألة. بل يتجاوز الأمر ذلك إلى رؤية خاصة عند حمزة تتعلق باللغة ودلالاتها. ذلك لأننا نرى آثار هذه الفلسفة اللغوية في مواضع أخرى غير موضع الحديث عن الفضيلة والرذيلة. وهذا ما ستعرضه السطور القادمة.

(4)

بالتأمل في طريقة حمزة شحاتة التي تلح على عرض الفضائل والرذائل على مقياس الحرية كما سلف في السطور السابقة نلحظ أنه في التحليل تنبه إلى إلباسات اللغة وتعمياتها في تسميتها للفضائل والرذائل، تلك الإلباسات والتعميات التي تضلل العقل وتصرفه عن رؤية الفرق بين ما هو ضروري وما هو اختياري منها. ولعل هذه الملحوظة هي التي تسوغ لنا أن نصف تأملاته بـ «الفلسفية»؛ إذ الفلسفة في أبسط تعريفاتها كما يقول فتجنشتاين: «معركة ضد افتتان عقلنا باللغة» أي: أنها معركة ضد البلبلة اللغوية. (فتشجنشتين: بحوث فلسفية، ترجمة عزمي إسلام، مطبوعات جامعة الكويت، سنة 1990م، ص 106). وبعبارة أوليفيه ربول: «الفلسفة هي أولاً السؤال عما نريد أن نقوله». (ربول: فلسفة التربية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، سنة 1986، ص 9).

ولكي يحرر حمزة شحاتة المفردة من إلباساتها، ويحرر العقول من استسلامها للإلباس اللغوي، مارس هو حريته أيضاً في التأويل، وحقه في أن يدير في المعنى الظاهر الشك، أو ما يسميه أيضاً بـ «الوسواس». هذا مع ما في ذلك من المجازفة و«الخطورة في اعتراف عُرف متصلب» كما يقول. هي مجازفة وخطورة؛ لأن عدم الحرية الذي طالما اشتكى منه يجعلها كذلك ويضيف: «ولكنا نرجو أن نصحح مقياساً من مقاييسنا الفكرية ولو بالشك فيه. لأن الركود في تاريخ أمة تتطلع إلى ما وراء حدودها الجامدة شر من الخطأ. لهذا ستكون نظرتنا إلى الفضائل - على أن أساسها التجريد القاسي

– نظراً من يريد أن ينطلق بها من حدودها الضيقة المتصلبة إلى حدود رحيبة من الشك والوسواس». (ص 24).

ولذا عُني بإعادة تعريف المفاهيم بضرورة تبتعد – كثيراً أو قليلاً – عن الدلالة الظاهرة المتداولة، محرراً إياها من قيد الاستعمال الذي قد يكون سبباً لسوء التفاهم وحجب المعنى. ففي إطار الفضائل والرذائل التي سبق الحديث عنها نجده في مواضع من كتبه الأخرى يعيد فلسفتها بالطريقة نفسها بحيث تتقلب المفاهيم من الإيجاب إلى السلب وبالعكس أحياناً، وأحياناً أخرى يترادف ما يُظن أنه متضاد ويتضاد ما يُظن أنه مترادف، منبهاً على خطورة المغالطة والبلبلة اللغوية. يقول في إحدى شذرات رفات عقل: «التلاعب بالألفاظ قديم. وإلا فما هو الفرق بين الجشع والطموح، والتهور والشجاعة؟». (الرفات ص 68). و«كم كان الإنسان منافقاً عندما وضع للعب الشهواني أسماء أخرى». (ص 42). و«البطولة هي الجريمة إذا كُتب لها النجاح». (ص 55). كما يعيد تعريف مفاهيم أخرى مألوفة قد يظن الناس أنها لألفتها لا تحتاج إلى تعريف، أو يعيد توصيف ما قد يُعتقد أنه ظاهر لا يحتاج إلى وصف. فـ «الحب والسعادة والحقيقة أقدم وأخطر أوهام الإنسان». (ص 54). و«الحب والمال والزواج أقدم أسباب التعاسة في العالم». (ص 58). و«الحب مؤامرة لا يستطاع كتمانها» (ص 63). و«الغباء والتغابي حكمة وقدرة خارقة على ضبط النفس». (ص 58). وهكذا يسير في إعادة تعريف المعرفة والجهل، والحقيقة والواقع، والواقع والمنطق. إلخ.

ينطلق شحاتة في إعادة تعريف المفاهيم بعد هدم الظاهر المتداول منها من فلسفة لغوية خاصة تستند إلى عدم الوثوق باللغة وما تحيل عليه. إذ إنها في أكثر أحوالها تحول دون الفهم وقد تتحول إلى أداة لسوء التفاهم أكثر من كونها وسيلة تفاهم. أو كما يقول هو بعبارته مؤكداً هذه الصفة الملازمة للغة: «طالما سألت نفسي بحزن عميق: أفي وسع هذه اللغة التي نتخذها وسيلة لنقل أفكارنا أن تهيئ لنا جواً طبيعياً للتفاهم وتبادل الثقة والشعور؟». (رفات عقل ص 47).

فإذاً حين أراد حمزة شحاتة أن يبين أن مفهوم «الحرية» هو أساس الأخلاق وميزان الفضائل الإنسانية الذي توزن به رأي ما يحجب عنه التصوُّر – مع بساطته – هو اللغة التي تسمي الأشياء فتُعمى عن حقيقتها، وأن اللغة تحتاج إلى «تحريرها» من افتتان العقول بها مثلما تحتاج العقول أيضاً إلى «تحريرها» من عمى اللغة، فراح يمارس حريته هو في التأويل؛ ليتبين بعد ذلك مفهوم الحرية بعيداً عما تقوله اللغة وتكرّسه، وتتبين عندئذ منزلة الحرية الحقيقية في الحياة، أفلا يستحق بعد هذا أن يوصف بـ «فيلسوف الحرية»؟



لقد دأبت أبحاث هذا الملتقى على التعريف المفصل بالأديب حمزة شحاتة، فهو الشاعر وهو الفيلسوف وهو صاحب الكلمة.

يكمن سبب اختيار موضوع الحياة والموت في كتابات حمزة شحاتة الشعرية والنثرية إلى أمرين، أحدهما: أن كتابات حمزة شحاتة بالرغم من تنوعها الشعري والنثري كانت تضج بالحياة، فكتابه «إلى ابنتي شيرين»، هو مجموعة رسائل، يقدم فيها الأب لابنته كل ما يمكن أن يعينها على الحياة والنجاح فيها والتغلب على ما تكتنفه الحياة من إخفاقات. فهو يؤكد للابنة الأنثى، حاضنة الحياة خلاصة تجربته في الحياة وشؤونها:

«إن الحياة هي التحول.. التحول هو الذي يعطينا الشعور بالانطلاق وبأننا أحياء.. حياتنا دائما بحاجة إلى شيء صغير يعطيها الشعور بالتحول.. الحياة عبارة عن سلسلة من الصدمات لا نتغلب عليها إلا بالمزيد من الصبر والقدرة على التكيف..». (شيرين: 26-37).

وفي محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل» يقدم حقائق نفسية وفكرية جعلها دعامات للحياة، وهو يدرك في تعريفه للفضائل والرذائل ذلك التناقض الذي تنضوي عليه نفوس البشر:

فهم يكذبون ويخونون، ويؤمنون بأن الصدق والأمانة نبل.

ويتبذلون، ويشعرون أن العفة سمو.

ويضعفون، ويكبرون القوة.

ويظلمون ويقدسون العدالة. (الرجولة: 33).

أما (رفات عقل) فهي مجموعة مذكرات توضح - كما يقول عبدالحميد مشخص جامع تلك المذكرات - كيف «عاش للحياة يعطيها» (رفات: 7) و(شجون لا تنتهي) فلا يمكن إلا أن تكون أبدية الشجون وهي دأب الحياة.

اشتغل شحاتة كما يقول عنه عزيز ضياء «بالحوار والنقاش حول ما لا يحصى من شؤون الفكر والفلسفة والفن والسياسة والأخلاق» في حوارات حول «آراء أفلاطون في جمهوريته... ثم حول الفارابي ومدينته الفاضلة، بل حول داروين ونظريته في أصل الأنواع». (قمة: 15-16).

إن تلك الاطلاعات لابد أنها خلقت لدى شحاتة وصحبه في تلك الفترة أسئلة عن ماهية الحياة وأثر الفكر والجمال في حياة المجتمعات، فهو يرى أنه:

> مادامت الحياة حركة دائبة؛ فهي تغيير، وتطور.. والحياة بالمعنى الشامل هي الإنسان، وعلاقاته، وصيرورته.. والأدب والفنون في الحياة ومنها.. ولا يمكن أن تكون شيئاً منفصلاً عن الانسان.. ولابد أن تتطور في خط يجاري مطالبه المتجددة، وعلاقاته بالوجود الانساني، وسيظل الأدب فناً قوامه الجمال، والتأثير، والفكرة والعاطفة وهدف الإنسان متابعاً لتحولاته قائداً لمشاعره، موجهاً لاهتماماته.. وتتغير اتجاهات الأدب كما تتغير اتجاهات الإنسان على رابطة العلاقة بينهما. (رفات: 22).

وهنا يتبادر الى الذهن سؤال غاية في الأهمية لماذا يختار الشاعر والناثر صاحب الفكر والقلم العزلة والصمت بالرغم من انهماكه بتفسيرات للحياة وتفاصيلها؟

لقد سطر شحاتة رؤاه عن الحياة نثراً وشعراً أيضاً كما جاء في قصيدته «لغز الحياة»:

إنها غاية الحياة ومسرا ها، وللعقل حيرة التفسير
حفلت قصة الحياة، على مغلـ ـلق ألغازها، بكل مثير
لن تنال العقول، من ذلك العمر ولو مزقت، ألوف الستور
وستمضي النفوس.. تعدو فراشاً لاحتراق، في حلمها بالنور

(ديوان شحاتة: 156)

ويجد شحاتة تشابهاً بين الشعر والحياة نفسها، فيقول في مقدمته لكتاب (شعراء الحجاز في العصر الحديث) «إن بواعث الشعر – فكرية كانت أو نفسية – هي ذات بواعث الحياة وانفعالاتها ومعانيه وخيالاته وصوره هي التي تجول في كل نفس وفكر غامضة مكبوحة، أو واضحة طليقة، وباهتة أو لامعة». (الساسي: 2).

والسؤال الذي يبرز هنا كيف تكون الحياة لشاعر تلمس نبض الحياة فيما حوله... والكاتب اعتنى ببواطن الفكر ودفقه في مجتمعه؟

هل يعكس ذلك تأثراً بالشاعر الإنجليزي الأمريكي الأصل ت. إس. إليوت وما أسماه «life within death» ومعناه «موت الحياة» أو «موت الأحياء»؟

إن كان الأمر كذلك فما هي دوافع شحاتة لذلك وهو الشاعر المسلم من أرض الجزيرة العربية؟ أهي وتيرة الحياة ومدنيتها؟ أم إنه تشابه أعقب تأثراً بمسيرة شاعر انتقل بين ثقافتين وحياة شعبين؟

أم تراه عاش الحياة حلماً توارت في طياته الحقيقة أي الموت تأييداً للمقولة «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» (أحلام الخليفة: 11).

وبدراسة شعر شحاتة ونثره وماكتب عنه سيتبين للقارئ كيف تكون

رحلة الحياة... الحلم نحو... الحقيقة - الموت؟ كما عاشها شحاتة وسطرها قلمه.

والمتتبع لرؤية شحاتة وفلسفته في الحياة كونها ذات النصيب الأوفر في كتاباته إذا ما قورنت بالموت، فإنه يجد أن الحياة عند هذا الفيلسوف الشاعر تتأرجح بين واقع ومتخيل فهو يرى أن «الدعوة إلى الفضائل حلم جميل بالحياة، كما يجب أن تكون، لا كما هي كائنة» (الرجولة: 69).

تكون الحياة عند شحاتة واقعاً عندما يسائل ابنته شيرين «كيف وجدت الحياة؟» مفضياً لها «أنت حياتي.. وكرامتي.. وكبريائي واعتزازي». فالحياة عند شحاتة هي الابنة.. أمل الإنسان الكبير وكرامته وكبريائه وفي الوقت ذاته حلمه البهيج. (شيرين: 27-32).

وبهذا فإن الحياة لشحاتة هي تمازج بين واقع وحلم تعقد عليه الآمال. ففي الحديث عن واقع الحياة يبدو مشفقاً عليها، فيوضح لها، ومن خلال الرسائل، إن الحياة «تعب متصل» تكون فيه الراحة والهناء والسعادة «فترات من الأحلام.. تشبه خيوطاً من النور» (شيرين: 34) مشيراً إلى حياته وكيف أن «الوحدة.. شعوراً مخيفاً» يتحول معه الواقع إلى «أحلام تفيض بالفزع» (شيرين: 35).

يتبدد هنا المعنى الهانئ للأحلام وتترسخ فكرة الوحدة وعذاباتها حتى تصبح هاجساً في قصيدته «رحلة بلا رفيق»:

ما أبعد الرحلة.. يا حبيبتي..

وما أمرها

رحلة من لا يجد الرفيق

عندما يظن أنه.. قد وجد الرفيق

(ديوان شحاتة: 106)

ويعاود شحاتة ذات السؤال عن الرفيق في قصيدته «الطريق» حيث تكون الوحدة:

أين الرفيق؟

وسمعت قهقهة الطريق

تشق أجواز الفضاء

وتهيب بي:

ها أنت وحدك في الطريق

وعليك وحدك أن تسير

إلى النهاية مغمض العينين

تهتف باللواء وبالشعار

وبدا السكون

كأنما هو قصة أخرى

تطول بلا ختام

وكأنما هو جثة.. سقطت

على ذات الطريق

سأسير وحدي بالطريق..

وحـــدي؟

نعم وحدي.. فهمت...

وكان حتماً أن أسير

وأن أجدف للفراغ

لهوة العمر المزق.. للمصير

(ديوان شحاتة: 224)

هل هي وحدة أم أنه اغتراب ولدته الغربة عن أرض الوطن، إنه اغتراب يلاحق نفس شاعر تفيض جوانحه بشواغل الأبوة وآمالها؟ فهاهو يكتب في رسالاته لابنته شيرين باحثاً عمن يشاركه هموماً مخبوءة عن الحياة والوحدة والحلم، تلك الرسائل المتوالية للابنة في أرض الحجاز تؤيد ما ذهب إليه واسيني الأعرج في كتابه (طوق الياسمين: رسائل في الشوق والصبابة والحنين) عندما ذكر أننا «عندما نكتب نتقاسم مع الناس بعض أوهامنا وهزائمنا الصغيرة» (الأعرج: 77).

وبذلك فإن فعل الكتابة عند شاعرنا اليوم ينبئنا عن تحول الحلم إلى وهم ننسجه من الخيال ونتصالح فيه مع ذواتنا ونبحث فيها عن مكامن النور لتجديد العهد مع «إرادة البقاء» (180) كما يقول في «يا صغيرتي»:

سوف أحيا، نعم، ولكن حياة		تتهـــاوى بها عوامل قهري
وسأبقى معذباً مفعم القلـــب شجوناً واستعين بصبري

(ديوان شحاتة: 30)

فالحياة بالنسبة إليه «ليست سوى معركة صبر واحتمال» (شيرين: 173) ننزع فيها إلى الخيال للتخفيف من وطأة نوازل الحياة:

وي لها من حقائـــق زلزلت		صرح خيالي وقتلت أوطاري

(ديوان شحاتة: 53)

ومن الجميل أن يدرك الشاعر إخفاقات الحياة... ولكن الأجمل أن لا يسمح لها بأن تتسرب إلى نفس ابنته، فيدلها وهو الأب الشفوق على... التحول في الحياة كأحد أساليب التوافق مع النفس ومع الآخرين لأن «التحول هو الذي يعطينا الشعور بالانطلاق». (شيرين: 35).

ولعل يقينه بذلك يدفعه - هو نفسه - أن ينطلق محلقاً على أجنحة الحلم متحرراً من سطوة ماض أليم عندما يتساءل في «نهاية»:

لم لا نستقبل الفجــر، خشوعاً، وسكونا

قل معي – وليشهد الليل- افترقنا، ونسينا

لنعش حرين، كالأطياف، دنيـا الحالمـينا

(ديوان شحاتة: 86)

وهنا يتعامل شحاتة مع الحلم في مستويات مختلفة، فهو حيناً يختار لنفسه الحلم ليستريح من هنات الحياة بينما يأخذ أحياناً أخرى قارئيه بعيداً عن الواقع إلى عالم الأحلام مدركاً أن «الكتابة التي لا تدخلنا غمار الحلم، ليست كتابة» (الأعرج: 77).

ويقدم شحاتة في رسائله لابنته شيرين رؤيته للحياة بغية مساعدة ابنته على «تآلف مع الحياة وكل أشكالها وألوانها» (شيرين: 198) خاصة وأن «الحياة ليست اختياراً» بل قد فرضت علينا، ولابد لنا من «أن نحتفظ بكل قوانا وحواسنا، وأعصابنا في حالة توازن واستعداد للسير مع السائرين» (شيرين: 190) كما لا يفوته أن يشير إلى ذلك في محاضرته فهو يرى أنه «مادامت مراحل الحياة تمتد ولا تنتهي، وقوافل الأحياء تسير ما يثقل خطاها الزمن الجاهد، ومادام التغير الدائم دأب الحياة، وسبيل ما فيها» (الرجولة: 21-22).

وتأتي رسائله الستون – والتي بدأها بعد فراق ابنته شيرين- مكملة لفلسفته عن الحياة والموت والذي اعتبره «أقوى حوافز الحياة» (شيرين: 179)... تلك الحياة المتخمة بأيام وصفها بأنها عاثرة الخطى تضلل وتشقى وتنتهي الى وهم وسراب بعد طول أمل وتخيل:

تجري بنا الأيام عاثرة الخطــى أسرى الضياع نهيم بين شقائـه

نسعى وكم نسعى وراء ضلالـة مما يبث الوهم بين ضبــابه

أمل تفيض له النفوس بشـاشة فتفيض يأساً بعد خوض عبابه

ليت الخيــال وفى بما هامت به مهج نجود بها على أبوابــه

(ديوان شحاتة: 44)

وبالأيام وحدها لا تكون الحياة فالليل بحلوله وبطوله إنما يأتي مسترجعاً لضبابية نهار حار فيه الخيال والمنى فهاهو يناجي الليل في قصيدته «يا ليل»:

يا ليل طلت، أضل نـــجـ مك أم تريّثه القــــــدر؟
رحمــــاك سر، فالكـرب أثـ قلني وعذبني الســـــهر

(ديوان شحاتة: 47)

ويتحسر شحاته في نبرة أسى على ليال توارى معها خفق الشباب ورؤاه، متعجباً من حال من:

يتكالبون على الحياة
وموتهم عين الحياة

(ديوان شحاتة: 48)

ولعله يرمي بذلك إلى أنه بالموت وحده تتجلى الحقيقة لنفس عاشت حلماً اسمه الحياة.

وإن كانت طبيعة الأيام والليالي مضللة فإن شحاتة يرى سبباً آخر لعثرات الحياة يكمن في حال البشر أنفسهم ففي قصيدة «يا فتنة النهر» يقول:

فإنها قصة الأحياء من قدم تمثلت في شياطين وأملاك
واته واقع الدنيا وسيرتها تخيراً بين فجار ونســـاك

(ديوان شحاتة: 59)

ثم يصف محبوبته بأنها الحياة:

أنت الحيــــاة بلونيها محببة فما أرقك في نفسي وأقساك

(ديوان شحاتة: 60)

وكأن بالحياة تبدلاً كتبدل الحبيبة بين حال الرقة والقسوة وكلتا الحالتين محببة لدى الشاعر فهو في حالته هذه يرضى بالحياة ولونيها مادام أن هناك تبدلاً.

وتبدل الحياة قد يكون كذلك في ضيقها واتساعها فهي للشاعر بغير لقيا الحبيبة ضيقة الحدود، بل هي سجناً وله قيود في «القلب الخائف» (80) وكذلك في «صحوة» فهو يؤكد نفس المعنى «وهربت من أسر الحياة... ورحت منطلق الجناح..».

يعود فيغالب انكسارات الحياة مع رؤية وجه الحبيب كما يقول في «أهواك»:

طلقت أسباب الحيـــــاة وعفتها حتى استباني وجهك المتهلل

وظمئت لا تروي المباهج مهجتي حتى بدا من ناظريك المنهل

فنسيت آلام الحيـــــاة وبرحها وغدوت لا أشكو ولا أتململ

(ديوان شحاتة: 25)

ولكن يبدو أن ما يشقي الشاعر ويتعسه هو ما تبادره به الحياة من القسوة والردى:

ما أرى في البقاء إلا علالات خيال مآلـــها التنغيص

والردى صائد النفوس فما فر كناس منه ولم ينج عيص

(ديوان شحاتة: 71)

وفي وقت آخر نراه يسلم بأنه لا مفر من سطوة القدر على حياة الإنسان:

ولكنه المقدار، .... بالفتى على وضح، وهو البصير المدرب

وفي إحدى رسائله يطلب إلى شيرين: «لا أريدك أن تحزني من أجلي يا بنتي الحبيبة.. سيجيء اليوم.. الذي أعتاد فيه على الظلام الدامس.. الذي

فرضته الأقدار علي..» (شيرين: 36) هذا التغير في رؤية الشاعر للحياة تتعارض مع ما كان يدعو إليه ابنته من قبل أنه «لا شيء يستحيل إصلاحه». (شيرين: 28).

بل إنه يقر باللاجدوى وانعدام الحيلة تجاه حياة يروقه فيها الموت أكثر:

أيقدم والإقدام خطة يائـــس رأى أن ضيق الموت للنفس أرحب

أيحجم والإحجام فسحة ساعة سيعقبها عمر كريه معـــذب

(ديوان شحاتة: 143)

وتضعف مقاومة الشاعر أمام ما أسماه بالشقاء البشري ويحكي عن التغيير الذي يحسه في «لا أغار»:

أنا لا أغار، فقد شقيت

بغيرتي أيام جهلي

أيام كنت أقدس الكلمات

أطعمها حياتي

الحب.. والأشواق.. والوجد المبرح.. والدموع

أيام كان لكل لفظ

في أحاسيسي شعار

والآن ماذا بعد؟

أأقول بعد الأربعين

أم بعد تجربة السنين

أصبحت شيئاً جامدا

لا يستثار

ولا يغار

يعكس هذا التغيير استسلاماً لدى شاعر بدأ ينكفئ في صمت ويسأل في «لقاء الغرباء»:

عن معنى الحياة
ليس فيها أي مغزى
و... سرها
موجة حركها المد
إلى وجهتها
ثم طواها.. جزرها»

(ديوان شحاتة: 113)

وهذه القصيدة وغيرها من ذلك الشعر المرسل و بما تئن به من يأس ورتابة، فإنها تعكس تأثراً واضحاً باثنتين من قصائد إليوت «الأرض اليباب» و«أغنية حب لـ ج الفريد برفروك»، وبخاصة عندما ينخرط شحاتة في مواجهة مع الذات:

فتثاءبنا حياء
وتبادلنا الرياء
وظنناه وفاء
فإذا مظهرنا الكاذب
يضنينا عناء
وإذا القصة في مقطعها
صورة الواقع في مطلعها
دعوة، لاقت صداها
وتساوى طرفاها
فتلاشى بدؤها، في منتهاها

(ديوان شحاتة: 122)

عندما يغلب اليأس نفس الشاعر يبدأ شحاتة أولى خطواته نحو عالم العزلة والنأي عن الحياة ومباهجها فيقول:

يبسم الناس للحيـــاة وأغضي　　　دون غـايـات لـهـوهـم كـالأسـيـر

حال حسن الحياة والنور في عيـ　　　ـني، فنفسي تهيم في ديجور

(ديوان شحاتة: 39)

وهذا يفسر إحراق الشاعر لأوراقه وتمزيقه لأشعاره مفضلاً العزوف عن الحياة استعداداً لمواجهة حتمية مع الحقيقة في قصة الإنسان تلك التي:

ترويها الحقول

عن الثمار... عن الزهور

عن الوحول.. جميع ما تحوي الوحول

ويبقى الموت، كنهاية حتمية، ليطال المحال والذي قد كتبت له حياة كحياة البشر:

عاش المحال مرة.. ومات

ولن يعود ميت الى الحيـــاة

... لكننا.. أنا. وأنت

لن نعيد ما مضى

لن نصنع المحال

لأنه اختفى.. ومات.. واندثر

لأنه خيـــــال　(ديوان شحاتة: 119)

يتساوى الماضي هنا بالمحال فكلاهما يستحيل دفق نبض الحياة إليه ويبقى مآلهما إلى التلاشي. فالزمن والشيئية يواجهان نفس المصير في حتمية الانتهاء.

يتدرج شحاتة من موت المحال والماضي بعد أن نعما بالحياة إلى ذاته وكينونته فيضمن شعره ونثره صوراً فنية وجمالية تبعث على الحياة ولكنها في الوقت نفسه تعلن انتصار الموت... موت الحياة... موت الشباب... موت الحلم... موت الشاعر نفسه متحدثاً إلى صغيرته ناشداً إياها:

فإذا ما سمعت يوماً بموتي ... فاتبعيني إلى سحيق مقري
وإذرفي دمعة على جسدي الها ... مد، تندى لها جوانب قبري
وتناسي نهايتي، اهمليها ... فهي لا تستحق لفتة فكر

(ديوان شحاتة: 31)

وبالرغم مما تحويه هذه الأبيات من تشابه مع أبيات في قصيدة «الجنازة» لرائد الشعر الميتافيزيقي الإنجليزي جون دون:

Whoever comes to shroud me, do not harm
Nor question much
That subtle wreath of hair which crowns my arm;
The mystery, the sign you must not touch,
For 'tis my outward soul,
Viceroy to that, which then to heaven being gone,
Will leave this to control,
And keep these limbs, her provinces, from dissolution.

(Norton: 1251)

بما تحمله من تأثر بعناصر ميتافيزيقية نهلها شحاتة من اطلاعه بالآداب الغربية والأجنبية، إلا أن قصيدته «يا صغيرتي» تكتنف في ختامها عبثية تجر وراءها إمكانية لانهائية لحدوث المتوقع مع بداية لحظة الانتباه... الموت...

فبينما يموت الماضي والمحال والحلم أثناء الحياة، تستيقظ الحقيقة

وتبدو في أوضح تجلياتها في حياض المنايا. وبموت شحاتة الإنسان تتبدى حقيقة أخرى هي الانتباه لقيمة شحاتة الأدبية والفكرية كأحد رواد الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، فتبدأ لحظة الانتباه في نفوس من عاصروا شحاتة وتأثروا به. وما سطره الشاعر محمد صالح باخطمة في مرثيته «الفارس غاب» يجدد الحياة لشحاتة صاحب الفكر والكلمة:

يا من علمني أن الكلمـات

رغم الصمت ورغم الكتمان

رغم الخوف ورغم النسيان

تحيا .. وتعيـش لكل زمـان

فمع موت الجسد وسكون الصمت توهب لفارس الكلمة حياة سرمدية نبضها الحكمة تبدأ من لحظة الرحيل:

الفارس غاب؟

ركب الفرس المغسول بضوء الفجر

وسار

ومضى لا يلوي

ترك الفانية

وليس لحي في الأسر خيار

... سكت الصوت المجلو

بلون الصبح

فما ثم هزاز

بقيت بسمته للإنسان

إذا عانده زمن أو جار

بقي الفكر الصافي

يعطي الحكمة

أن الدنيا

ليل ونهار

(باخطمة: 127-128)

وفراق الشاعر لدنيا الأحياء تكون الحقيقة التي ترصد لحظة الانتباه لتلك التجربة الإنسانية التي لم يملك شحاتة حيالها إلا بسمة ملؤها يقيناً لا يخالطه شك أو تمن لما هو آتٍ.



المراجع

- أبو مدين، عبدالفتاح. حمزة شحاتة: *قلمه عصره*. الطبعة الأولى. (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1418هـ/ 1998م).

- الساسي، عبدالسلام طاهر. *شعراء الحجاز في العصر الحديث*. (القاهرة: مطبعة دار الكتاب العربي، 1951).

- ______ *الشعراء الثلاثة في الحجاز: محمد حسن عواد - حمزة شحاتة - احمد قنديل*. (مصر: مطبعة دار الكتاب العربي).

- باخطمة، محمد صالح. *الأعمال الشعرية الكاملة*. (جدة: عبدالمقصود خوجة، 1426هـ/ 2005).

- حمدان، عاصم. *قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري*. (مطبعة المحمودية، 1424).

- شحاتة، حمزة. ديوان حمزة شحاتة. الطبعة الأولى. 1408هـ/ 1988م.

- ____ *الرجولة عماد الخلق الفاضل*. الطبعة الأولى. الكتاب العربي السعودي (27). جدة: تهامة، 1401، 1981).

- ____ *إلى ابنتي شيرين*. الطبعة الأولى. الكتاب العربي السعودي (12). جدة: تهامة، 1400هـ/ 1980م).

- ضياء، عزيز. *حمزة شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف*. الطبعة الأولى. المكتبة الصغيرة (21) (1397هـ/1977م).

- مشخص، عبدالحميد (تجميع وتنسيق). *رفات عقل*. الطبعة الأولى. الكتاب العربي السعودي (13). جدة: تهامة، 1400هـ/ 1980م).

- *The Norton Anthology of English Literature*. Fourth Edition, vol.1-2. (London: W. W. Norton & Company, 1979).



1 – المفهوم

1-1

لسنا بصدد عرض مفهوم الأسطورة فقد عنيت به دراسات عديدة أوربية وعربية لاسيما الدراسات الميثولوجية والأدبية والمعاجم اللغوية والاصطلاحية وغيرها. على أننا نعني بالأسطورة في هذا المبحث ذلك «المعنى الذي يتشكل من خلال النصوص الأدبية عادة والشعرية بخاصة ويعكس التناقض اللامنطقي القائم في الواقع من خلال وعي الأنا الفردية أو الجماعية مما يحدث تماساً أو تداخلاً أو تماثلاً أو تطابقاً بين وعي الذات ومنطق الأسطورة سواءً كان هذا المنطق على مستوى الحقيقة أو الرؤية الأسطورية».

ففي واقع تتداخل فيه الأحداث والمواقف والحقائق تداخلاً لا منطقياً يتحول منطق الحياة الاجتماعية إلى منطق الأسطورة، ويصبح هذا المنطق هو السائد في بيئة المجتمع على الرغم من مرور آلاف السنين على المنطق الحقيقي للأسطورة وعلى حد تعبير إرنست كاسيرر «فإن المعتقدات بينما تتغير تظل الطقوس سائدة مثل بقايا الحيوانات الرخوية التي تساعدنا على تحديد العصور الجيولوجية»[1].

ومن هنا نجد أن منظور حمزة شحاتة للواقع كان منظوراً أقرب إلى منطق الأسطورة ووعيها، لأن كل شيء حوله يتسم باللامنطقية مثل لا منطقية الأسطورة وهو يريد واقعاً يتسم بالقيم الإنسانية النبيلة لكن الواقع لا يحقق له ذلك فيعيش حائراً بين قطبين متناقضين أشارت إليهما بعض الدراسات النقدية[2] وهما في حقيقتها صراع بين الحلم والواقع، أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، فما هو كائن هو منطق الأسطورة أو الواقع، وما يجب أن يكون

هو منطق الحكم الذي هو في حد ذاته أسطورة أيضاً، لأنه لم يتشكل بعد، ومازال حلماً يعتمد في رؤاه أيضاً على منطق الأسطورة لأن منطق الأحلام في لغتها ورؤاها وتشكيلاتها أقرب إلى منطق الأسطورة، من هنا كان النص الشعري عند حمزة شحاتة يتمثل في عالمين أسطوريين الأول تكون فيه الأسطورة واقعاً، والثاني يكون فيه الواقع أسطورة.

2-1

أما: سلطة النص؛ فنعني به ذلك المعنى أراده رولان بارت، الذي تجاوز فكرة سلطة اللغة إلى سلطة النص ورأى أن سلطة النص علامة على انعدام سلطة اللغة لذلك يقول «إذا كانت السيمولوجيا التي أتحدث عنها قد عادت إلى النص فلأن النص قد بدا لها خلال مجموعة أشكال الهيمنة، هو العلامة على انعدام السلطة فالنص - يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الاتباعي، حتى لو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته في حضنه؛ إن النص لا يفتأ يرمي بك بعيداً، إنه يلقى خارجاً نحو مكان لا موقع له، نحو اللامكان، إن النص يخلع شيئاً فشيئاً وبكيفية مؤقتة دواء العمومية والأخلاقية واللا اختلاف الذي يثقل كاهل خطابنا الجماعي وهكذا تتضافر جهود الأدب والسيمولوجيا ليكمل أحدهما نقص الآخر»[3].

فسلطة النص التي نعني بها هي تلك السلطة التي تتيح للنص التعدد الدلالي وتفجير المعنى والحركية الدائبة التي تجعله يتوافق حيناً مع بعض قواعده الفنية أو يتحرر منها أو يتعارض معها، أي حركية تتشكل من خلال المد والجزر بين المعاني ونقيضها أو القواعد التركيبية وضدها، بل إن هذه الحركية قد تتشكل أيضاً من خلال حركية المعاني في النص، ومن الأفعال اللغوية الدالة على الحركية، لأنه نص متفجر يأبى الترويض والتبعية، ومتحلل إلى جزئيات دقيقة لا يمكن الإمساك بها أو تقييدها عند معنى معين، وهذا التحلل يتوافق والرؤية الفلسفية التي نهجها رولان بارت.

والمتأمل في نصوص حمزة شحاتة الشعرية يجدها نصوصاً تعتمد على

التناقض البارتي – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – وهو التناقض الذي يثير كوامن النص الأدبي ويفجر دلالاته نتيجة للتناقض القائم في بنية الواقع. ومن هنا فإن قراءتنا للنص عند حمزة شحاتة سوف تنطلق من المفهوم البارتي لسلطة النص.

3-1

القراءة الأولى التي هي جوهر هذه الدراسة سوف تنطلق من مفهوم شمولي للقراءة، أي أنها لا تقف عند دور القارئ فقط أو الكتابة أو كلاهما معاً على حد تعبير بارت، كما أنها لا تتقولب في دور القارئ المتقولب في النص دون سواه، مثلما رأى أقطاب نظرية التلقي أمثال انجاردن وروبرت ياوس وإيزر، بل إن قراءتنا سوف تنطلق من رؤية شمولية تبدأ بالمؤلف أو المرسل أو المنتج للنص ثم تنطلق صوب النص أو الرسالة عبر وسيلة الاتصال لتصل إلى القارئ أو المتلقي أو المستقبِل، ومن المستقبِل أو المتلقي يحدث الارتداد العكسي كما هو موضح في الشكل التالي:



إن قراءتنا للنص سوف تنطلق مما يمكن أن نطلق عليه «نظرية الاتصال الأدبي» تلك النظرية التي تعتمد على الرؤية الشمولية فهي لا تعنى بالمؤلف فحسب مثلما عنيت به المناهج التقليدية لاسيما المنهج الاجتماعي كما أنها لا تعنى بالنص فحسب مثلما عني بها أصحاب المنهج الشكلاني ولا تعنى بالمتلقي فقط مثلما عني به أصحاب نظرية التلقي. لكنها تعنى بالأضلاع الثلاثة للمثلث النقدي ذلك أن الاعتماد على ضلع واحد للمثلث

وإغفال الضلعين الآخرين قد لا يفي بمقتضيات النص الأدبي لكن الاعتماد على الأضلاع الثلاثة سوف يحقق الرؤية الشمولية التي تضيء كل جوانب النص وزواياه المختلفة، لأن تسليط الضوء على ضلع واحد للمثلث النقدي سوف يحجب الضوء النقدي عن الضلعين الآخرين ومن ثم تصبح مساحة الرؤية في زاويتي النص واهية وضعيفة.

ومن ثم فإن قراءتنا الأولى لنص حمزة شحاتة سوف تنطلق من منظورنا لنظرية الاتصال الأدبي لو جاز لنا استخدام هذا التعبير وتستند المرجعية الفلسفية لهذه النظرية إلى الفلسفة الوضعية المنطقية، لأن النظريات النقدية التي تقوم على أسس علمية موضوعية قد سبقت بمذاهب فلسفية تتوافق وهذه الرؤية النقدية، وقد سبقت البنائية على سبيل المثال فلسفة كانط العقلية Kant والمنطقية وتحرير الفلسفة من مذهب الشك الراديكالي المتطرف، وواكب المنهج التاريخي الفكر الوضعي عند أوجست كونت، كما أن النقد المضموني واكبه الفكر الاشتراكي، وهكذا تحتاج الطريقة العلمية الجادة إلى فلسفة فكرية تتوافق معها حيث «يحتاج العلم المنضبط إلى أن تكون له فلسفة وموضوع ومنهج يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط ومن ثم لابد لدراسة الأدب من استيفاء هذه الشروط، التي تكون جديرة بأن تحتل مكانها بين العلوم»[4].

والتعامل مع النص يحتاج إلى تصور نظري وتطبيقي يستمد منه قدرته على الفعل وطاقته على الإنجاز «فالتعامل مع الأدب يحتاج إلى نظرية في الأدب وإبراز جمال نص ومواطن الحسن فيه لابد أن ينهض على نظرية في الجمال وتصور لمبتدأ النص ومنتهاه في علاقته بصاحبه وعلاقته بالعالم وعلاقته بمستهلكه وعلاقته بذاته من جهة أنه بنية مفعمة بالمعنى، تنهض في قاع كل وحدة من وحداتها ذاكرة تاريخية لا يقدر أحد على حجبها أو إقصائها»[5].

ومن ثم فإن تعاملنا مع النص يقتضي تصوراً نظرياً شمولياً وعلمياً، ثم

الانطلاق من هذا التصور النظري إلى الجانب التطبيقي، الذي يتوافق والرؤية الشمولية للنص. لذلك فإن تصورنا لنظرية الاتصال الأدبي والرؤية الشمولية للنص لابد أن يستند لفلسفة تتوافق ومقتضيات هذه الرؤية الشمولية للاتصال الأدبي حتى تتحقق القراءة الشمولية للنص، ونرى أن الفلسفة الوضعية المنطقية وما تقوم عليه من أسس معيارية موضوعية قد تتوافق ونظرية الاتصال الأدبي لأنها كانت صدى للمنهج العلمي الذي عبر عنه كل من بوانكاريه Poinacre ودوهم Duhem وأينشتاين Einstein ونتيجة لازدهار المنطق الرمزي على يد كل من بيانو Peano وفريجة Frege ورسل Russell ووايتهيد Whitehead ومن ثم فإن الوضعية المنطقية اتجهت صوب المعرفة العلمية والميل إلى النتائج اليقينية القائمة على التجريب، وتبدو اللغة هي محور الوضعية وبخاصة اللغة الدالة على معيار رمزي، إذ إن اللغة كلها رمز، كما أن الإنسان حيوان رامز والمهمة الوحيدة للفلسفة هي العمل على ربط اللغة بالتجربة ربطاً علمياً، وصياغة الواقع الخارجي صياغة منطقية ولا سبيل إلى تحقيق هذه الغاية إلا عن طريق التسلح بأسلحة التحليل المنطقي من أجل صبغ التفكير الفلسفي بخصائص المعرفة العلمية[6].

على أن استنادنا إلى هذه الفلسفة الوضعية المنطقية لا يعني التسليم المطلق بكل ما جاءت به فيما يتعلق بالتفسير اللغوي للنص. فعلى الرغم من أنها قد وقفت وقفات مطولة أمام الجانب اللغوي في النص الأدبي، وبرغم أنها أقرب الأفكار الفلسفية إلى تفسير النص الشعري تفسيراً لغوياً إلا أنها أسرفت في الجانب اللغوي الشكلاني لكن ذلك لا ينفي قربها من الدراسات النصية وفق رؤية موضوعية لكونها عنيت بالمستويات اللغوية الذهنية واللفظية والكتابية والتركيبية واعتبرتها نسيجاً متضافراً ودالاً ورامزاً للذات الإنسانية، فضلاً عن أنها ربطت اللغة بعلم السيمياء، لكنها فرقت بين ما هو منطقي علمي مثل علم اللغة وما هو انفعالي عاطفي كلغة الأدب.

ومثل هذه الرؤية تتوافق والاتصال الأدبي لأن القراءة لا يمكن أن تتم

بمعزل عن آليات الاتصال، واللغة بكل مستوياتها المطروحة في الفلسفة الوضعية المنطقية تتوافق والاتصال لأنه لا يوجد اتصال أدبي بمعزل عن اللغة وفهم جوانب اللغة يُعد مفتاحاً جوهرياً لفض مغاليق النص الأدبي وكشف أبعاده ودلالاته، على أن ذلك لا يتم إلا من خلال ربط اللغة بكل سياقات الاتصال الأدبي بداية من المؤلف «المنتج للنص» مروراً بالرسالة النصية «الإنتاج الأدبي نفسه» عبر وسيلة معينة للاتصال وصولاً إلى المتلقي «المستقبل للنص» ليعكس لنا منتوج تلقيه لهذا النص.

ومن ثم فإن قراءتنا الأولى للنص الشعري عند حمزة شحاتة تنطلق من رؤية شمولية للنص عبر نظرية الاتصال الأدبي من خلال مستويين من النصوص الشعرية:

الأول يرى أن الأسطورة واقع: وذلك من خلال بعض قصائد حمزة شحاتة ومنها رحلة بلا رفيق، والليل والشاعر وأبيس، إلى أبولون.

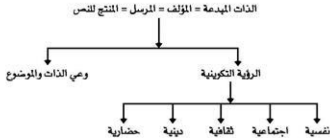
والثاني يرى أن الواقع أسطورة: وذلك من خلال بعض قصائد الشاعر ومنها ثمن الحرية، ملحمة جدة.

على أن قراءتنا لهذين المستويين سوف تتم من خلال تصورنا لنظرية الاتصال الأدبي التي تمثل بالنسبة لنا منهجية القراءة لهذه النصوص. ونقتصر على قصيدة رحلة بلا رفيق على سبيل التمثيل وليس الحصر .

ثانياً: آليات الاتصال الأدبي في نص حمزة شحاتة:

1-2 الذات المبدعة وإنتاج النص «المرسل = المنتج = المؤلف».

ويعني بها الذات المنتجة للنص الأدبي في تفاعلها مع موضوع معين من خلال الرؤية التكوينية التي شكلت الوعي الإبداعي أو الكتابي أو الفكري للذات المبدعة والشكل التالي يوضح هذه العلاقة:



1-2 – أ الرؤية التكوينية:

ويعنى بالرؤية التكوينية للذات مجموعة الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والحضارية التي شكلت وعي الكاتب أو الشاعر المنتج للنص.

ومن خلال قراءة النصوص الشعرية لحمزة شحاتة نجد أن الرؤية التكوينية التي شكلت وعي الذات الإبداعية عنده تمثلت في العديد من الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والحضارية وغيرها.

فعلى المستوى النفسي نجد أن صورة المرأة بكل تناقضاتها تمثل له الشيء ونقيضه في آن واحد، ففي الوقت الذي نجد فيه المرأة رمزاً للطهر والنقاء والإخلاص والوفاء في بعض قصائده مثل قصيدة نفيسة، وضلال في هدى وجدة، والقلب الخائف ووداع ومناجاة وغيرها نجد قصائد أخرى يصور فيها المرأة مقترنة بالخيانة والغدر والسقوط والضياع والوهم ومنها لا تقولي أهواك، وأنتِ، وعودة، العتاب المر، ولقاء الغرباء.

ومثل هذا التناقض يعبر عن الأرق والحيرة النفسية التي عاشها الشاعر في واقعه المعيش، حتى أن المرأة أصبحت شبحاً يعبر عن الشيئين المتناقضين في آن واحد، فيضع عنواناً لإحدى قصائده يعبر عن هذه الحيرة والحذر والخوف كما في قصيدة «القلب الخائف»، وهذا التناقض القائم في

الواقع الحياتي المحيط بالشاعر بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هو الذي جعله يرى الواقع أشبه بالأسطورة، والأسطورة بكل متناقضاتها حلت في الواقع المعيش، بل يعاقب نفسه أشد العقاب بالحبس الاختياري رهن داره عشرات السنين يقول الدكتور الغذامي: «إن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة، ويحرم عليها كل متع الحياة فلا وظيفة ولا زواج ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر، ويحرم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب ويكتب على نفسه الشقاء»[7].

ولا شك أن هذه الجوانب النفسية المليئة بالأسى قد أثرت في الوعي الإبداعي الشعري لدى الشاعر فمزج الأسى بالفن والثقافة بالفكر والفلسفة، لينتج نصوصه الإبداعية المعبرة عن تناقضات الواقع المعيش.

يضاف إلى ذلك موروثه الثقافي قد ساهم أيضاً في تشكيل وعيه الإبداعي الشعري، فيذكر الأستاذ عزيز ضياء في مقدمة كتاب «حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف» سنة 1397هـ يقول: «كنا نتسامع عن ترجمة لكتاب (السياسة) لأرسطوطاليس عن الترجمة الفرنسية لبارتي سانتيهيلير... فنتمنى أن نرى هذه الترجمة مطبوعة ولم تطبع إلا في عام 1947م، وأذكر أني كنت في القاهرة وكان حمزة شحاتة رحمه الله قد استقر فيها، فما أسرع ما أخذنا نتدارسه معاً، فينقضي الليل وينام من في البيت من الأهل والأطفال ويستيقظون في الصباح ليجدونا مانزال كما تركونا في الساعات الأولى من الليل وأطباق الرماد طافحة بأعقاب السجائر وأكواب الشاي تتثاءب فراغاً وحلق كل منا يتقصف جفافاً فلا نكاد نلمح من استيقظ حتى نستنجده بطلب شاي جديد لنبدأ ولنواصل الحديث عن أرسطو، وعن ذلك الغرض البعيد الذي استهدفه لطفي السيد من ترجمة هذا الكتاب»[8].

ويتابع عزيز ضياء المسيرة الثقافية لحمزة شحاتة ويرى أنه «كان قارئاً للقصص الأجنبية التي ترجمت في مصر وترجمها إبراهيم عبدالقادر المازني،

كما قرأ قصة إبراهيم الكاتب للمازني، وقرأ أيضاً للقاص أناتول فرانس فضلاً عن قراءته لشعراء المهجر وغيرهم»[9].

ولا شك أن هذه القراءات الثقافية المتعددة فضلاً عن اطلاعه على الآداب الأوربية والفلسفة اليونانية قد ساهم إلى حد كبير في تشكيل الوعي الإبداعي لدى حمزة شحاتة.

1-2 – ب الذات والموضوع:

أما الموضوعات التي تبلورت من خلال تفاعل الذات مع الواقع من خلال الرؤية التكوينية فقد تمثلت في عدة أنماط منها؛ صورة المرأة التي احتلت جانباً كبيراً في وعي الشاعر بكل تناقضاتها، وصورة الواقع الحياتي المعيش ممثلة في القضايا الاجتماعية والسياسية في مثل قصائده الشرق والغرب، وأبيس وثمن الحرية.

ومن الموضوعات أيضاً شعر الحكمة المتناثر في بعض قصائده مثل «تأملات»، و«الليل والشاعر» وهناك موضوعات أخرى حول وصف الطبيعة مثل قصيدة الربيع.

لكن موضوعات المرأة احتلت النصيب الأكبر في شعر حمزة شحاتة ويرجع هذا كما ذكرنا إلى المكونات الحياتية التي عايشها الشاعر في واقعه المعيش. لكننا نعني بالنصوص الشعرية التي اقترنت بالأساطير لا سيما قصيدة «رحلة بلا رفيق» لكونها تعبر عن معظم الموضوعات المشار إليها وتجسد الرؤية الفكرية والأسطورية لدى الشاعر.

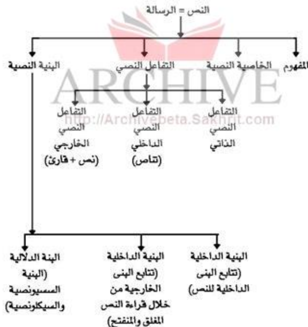
2-2 سلطة النص «الرسالة»:

إن النص القابل للقراءة أو النص «الرسالة»، لو جاز لنا استخدام هذا التعبير يتسم بمجموعة من السمات منها أن يكون نصاً تعددياً وانفجارياً وحركياً، أي لا يكون واضحاً غاية الوضوح أو مباشراً إلى حد الوعظ والإرشاد والخطابية، كما أنه لابد من وجود بعض المناطق المألوفة فيه لتقودنا

إلى اللامألوف، وأن توجد به بعض نقاط الإبهام ليملأها المتلقي أو المستقبل لهذه الرسالة، أي أن النص لابد أن يساعد المتلقي في إنتاج المعنى ويتيح له وجهات نظر متعددة وألا يقيد القارئ عند معنى أحادي أي أنه نص قادر على التوجيهات النصية للقارئ.

والنص وفق هذه الخاصية التي يتسم بها نجده في بعض قصائد الشاعر حمزة شحاتة ذات البعد الأسطوري ومنها على سبيل المثال «رحلة بلا رفيق».

ونقف عند هذه القصيدة من خلال ثلاثة جوانب:



2-2 – أ الخاصية النصية:

تتمثل الخاصية النصية الشعرية عند حمزة شحاتة في عدة أبعاد منها:

1 – الحركية وتعدد المعنى:

ويعني بها حركية المعاني في النص سواءً كانت من خلال الأفعال الدالة على الحركة أو تعدد المعاني وانتقالها من بعد لآخر أو المفارقة اللفظية أو الصورية أو الدلالية أو من خلال سرعة الإيقاع في النص ونقف عند قصيدة «رحلة بلا رفيق».

وفيها تتضح الحركية من خلال الأفعال الدالة على الحركة في قوله يفيض، رشت، تطلق، تقص، تنهب، قَصَّرتها، أرشف الألفاظ، يسبح، تتضحان، تزفها، سمعت شهقات مهجتي الحرى تطوف، تنبعث، أضرب، فأرتمي، تألقي، قطري، تخوضين، دنا، ارتعشت، تَسمُر الخيال، ترقب، تبين وتختفي.

على أن الحركية لا تقف عند الأفعال لكنها تتضح من خلال تعدد المعاني حيث يمزج بين صورة «عشتار» وصورة سعاد وتصبح «سعاد» هي رمز الخصب والحب والتجدد والحياة، فلا يقف المعنى عند البعد الأحادي بل يتجاوزه إلى أبعاد عدة لذلك يقول:

«سعاد يا إشراقة الأمل وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير حولها مجامر البخور

تقص عن «عشتار» قصص الجمال والشعور

مجنحات تنهب الفضاء في أشعة القمر»(10)

وهنا يتضح مدى المزج بين سعاد وعشتار فلا يقف المعنى عند البعد المعجمي لكلمتي سعاد وعشتار ولكنه يتجاوز ذلك لتصبح سعاد هي عشتار حمزة شحاتة في واقعه المعيش الذي ينشد فيه واحة الأمان والحب والسكينة.

2 - القدرة على التوجيهات النصية للقارئ:

وذلك بأن يكون النص قادراً على توجيه القارئ من خلال الثراء الدلالي الذي يتمتع به والذي يجعل القارئ بدوره يقرأ النص قراءات متعددة، فيطرح للنص أكثر من رؤية أو أكثر من بعد، أي يحمل وجهات نظر متعددة وما من شك في أن القارئ للنص الشعري الأسطوري عند شحاتة سوف يجد التعدد الدلالي للنص، فلا يقف النص عند المعنى المباشر لكنه يتجاوز ذلك لتصبح سعاد وعشتار والأرض والبحر بمثابة الوطن الذي ينشد فيه الشاعر واحة الحنان كي تنتشله من الضياع.

«إن الشاعر يقف عند عيون سعاد ويربطها بعين عشتار التي تفيض بالحب والخصب والعطاء فيقول:

وكي أرى السبات في عينيـك
زورقاً يسبح بين ضفتيـن
مخمليتين تنضحان بالشـذا
تباركان في حنان رحلة تزفها سكينة الحنان
سعاد عيناك بحيرتان فاضتـا
بكل ما في فتنة الربيع من مفاتن الحياة
وكل ما في روعة الشباب من ذخائر الشباب
وكل ما لا يعرف الشباب من واقع الحياة في خوالج الشباب»[11].

ووجهة النظر تتعدد ما بين الصورة الرومانسية التقليدية المألوفة في ربط المرأة بالجمال والصورة الرمزية التي تحمل المرأة أبعاداً أسطورية. ويرجع هذا إلى أن النص ثري قادر على التوجيه والتعدد. فالنص يحمل في طياته وجهات نظر متعددة الدلالة والأبعاد.

إنه يتعامل مع الأسطورة كما لو كانت واقعاً ولا يملك إلا أن يمزجها

بالواقع المعيش فينقلها من إطارها الدلالي التراثي القديم إلى إطارها المعاصر.

3 - نص مألوف يقود للا مألوف:

فالنص من حيث بنائه وتركيبه وصوره وموسيقاه يعد نصاً مألوفاً غير أن المعاني التي يحملها تكون غير مألوفة من حيث البعد الدلالي لصورة المرأة في هذا النص. إنها ليست امرأة بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة لكنها قيمة جمالية يتطلع إليها الشاعر وينشد في واحتها الأمن والطمأنينة والسكينة والانتشال من الضياع يقول:

يا قصتي يا فصلها المثير

هذا أنا وفي يدي الشراع

«أنشد الرفيق»[12]

ويرجع هذا البعد غير المألوف من خلال اقتران صورة المرأة بالأسطورة رمز الحب والخصب والعطاء.

2-2 ب التفاعل النصي

ويعني به تفاعل النص مع بعضه البعض من ناحية ومع النصوص الأخرى من ناحية ثانية ومن ثم ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي؛ التفاعل النصي الذاتي، التفاعل النصي الداخلي، والتفاعل النصي الخارجي.

1. التفاعل النصي الذاتي في شعر حمزة شحاتة:

يتمثل هذا التفاعل النصي الذاتي في السياق الذاتي للكلمة والجملة والصورة ومن تفاعلها مع بعضها البعض ينتج النص الشعري عنده فإذا نظرنا إلى التشكيل السياقي للكلمة في النص عنده ووقفنا عند قصيدة «رحلة بلا رفيق» نجد أن الكلمة تشكل الركن الثاني مباشرةً بعد الصوت في بناء النص الشعري، على أنه لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات

الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها لأن معنى الجملة يعتمد في المقام الأول على معاني الكلمات المتضافرة، وبرغم تعدد المفاهيم إلا أننا نستطيع القول إن الكلمة تساوي الوحدة المعجمية التي تشكل بدورها وحدة من الوحدات الصغرى للنص ولا يمكن فهم معنى الكلمة أو الوحدة المعجمية للنص بمعزل عن الوحدات المعجمية الأخرى.

ومن ثم يتشكل سياق الكلمة في النص من خلال ثلاثة أبعاد؛ الأول السياق الذاتي للكلمة ويعني بالسوابق واللواحق، والثاني البعد التجاوري للكلمة ويعنى بعلاقة الكلمة بما يجاورها مثل الجناس والتضاد والترادف والموقف، والعاطفة، والبعد الثالث البعد الدلالي ويتمثل في الدلالة المركزية التي تطرح معنى واحداً، والدلالة الفرعية التي تطرح أبعاداً متعددة والشكل التالي يوضح السياق التعبيري للكلمة في النص:



يتضح لنا من خلال السياق الذاتي للكلمة في النص الشعري عند حمزة شحاته أن السوابق المتمثلة في «أل التعريف» كان لها فضل الغلبة في النص الشعري عنده وهذا يعبر عن مدى الوضوح الدلالي الذي اعتمد عليه النص، فعلى الرغم من أن الشكل الشعري اعتمد على قصيدة التفعيلة أو القافية الحرة أو الشكل المرسل أو المطلق إلا أن البنية اللفظية التي شكلت البعد الذاتي اعتمدت على الإبانة والوضوح من خلال الألفاظ المعرفة التي تكررت في النص حوالي خمس وتسعين مرة.

يضاف إلى ذلك أن الخلية اللفظية للكلمات المعرفة عبرت عن الصورة الجمالية التي يطمح إليها الشاعر، إنه يتطلع إلى كل صورة جميلة في الواقع المعيش سواءً على المستوى الإنساني أو الحياتي فتكرر كلمات مثل الشباب، الجمال، النشوى، الهوى، الطيور، القمر، الفضاء، الحنين، الشوق، الربيع، الفجر، الأمل، الصباح، اللقاء وغيرها وكلها كلمات تعبر عن الأحلام والآمال والواقع المرجو الذي يتطلع إليه الشاعر.

كما يتضح لنا أيضاً أن غلبة الصيغ المضارعة في سوابق النص والتي تكررت ما يقرب من ثمان وثلاثين مرة. إنما تعبر عن معايشة الشاعر للواقع من ناحية، وعن تطلعه للمستقبل من ناحية ثانية وعن حالات التجدد والاستمرار التي يطمح إليها من ناحية ثالثة، يدل على ذلك الخلية اللفظية للأفعال الدالة على الواقع المرجو الذي يطمح إليه، بحيث يكون واقعاً مأمولاً تحفه السكينه والأمن والاستقرار من كل صوب ومن هذه الصيغ اللغوية الدالة على التجدد والاستمرار قوله يحلم، تطلق، تحلمين، أراك، تباركان، تطوف، أنشد، تضيئها.

على أن هذه الكلمات نشير إليها من منطلق ارتباطها بالسياق الكلي للنص الشعري وليست منعزلة عن السياق كما سبق أن أشرنا إلى ذلك.

ولا شك أن هذه الغلبة للصيغ المضارعة الواردة في نص حمزة شحاتة

تدل على المعايشة والاستمرار للأحداث المعيشة التي يعبر عنها وأنه يكاد أن يكون ونصه الشعري جزءاً واحداً.

ويتضح لنا أيضاً أن اللواحق التي اعتمد عليها حمزة شحاتة في هذا النص اعتمدت إلى حد كبير على ضمائر المفرد سواءً ضمائر الغائب أو المتكلم أو المخاطب ويرجع هذا إلى أمرين فيما نظن

الأول: توجيه الخطاب الشعري في القصيدة إلى سعاد أو عشتار أو الأمل المنشود الذي ينشد من خلاله الأمن والطمأنينة والاستقرار النفسي، ويبدو أن هذا الأمل كان بعيد المنال، لذلك كثرت ضمائر الغائب المفرد وهو يناجي محبوبته سعاد أو عشتار التي تمنحه الخصب والحب والتجدد والحياة.

الثاني: أن الشاعر يعاني من العزلة أو الوحدة التي تقترب من عزلة أبي العلاء المعري أو جون ملتون أو جبريل جارسيا ماركيز في مائة عام من العزلة، لذلك تناجي الذات ذاتها أو الذات الأخرى المفردة التي تتمثل في البحث عن رفيق يبدد وحدة الظلمة، أو الأسى النفسي الذي يعيشه، ومن هنا كان خطاب المفرد متوافقاً وحالته الشعورية لأن الأنا الذاتية للشاعر في شبه قطيعة مع الأنا الجماعية لذلك كان يحرق ما يكتبه ولذلك يرى بعض الباحثين أن «الشعر عند شحاتة قضية وجود وحياة ولكنه وجود محكوم عليه بالفناء ولذلك يتم إحراق القصائد كل عامين أو ثلاثة»[13].

ونظن أن إحراق هذه القصائد كان نتيجة لانفصال الأنا الذاتية للشاعر عن الأنا الجماعية، لذلك يرفض أن تنشر قصائده أو تنشر أخبار عنه، أو حتى تتسبب له أشعار تربطه بالمجتمع والقراء، ولذلك كان مصير بعض قصائده الحرق والضياع. لأنه لم يجد الرفيق الحقيقي الذي ينشد معه الأمن والسكينة . ومن هنا كان الخطاب في النص الشعري موجهاً للمفرد الذي جعل معظم الضمائر الواردة في لواحق النص الشعري عند شحاتة تقترن بالمفرد.

على أن السياق الذاتي للنص عند شحاتة لم يقف عند السوابق واللواحق بل اقترن بالسياق التجاوري للكلمة لأن الكلمة المنعزلة عن السياق يصعب تحديد دلالتها والعكس صحيح. والسياق التجاوري للكلمة في النص الشعري عند شحاتة تمثل في خمسة جوانب هي: التضاد والترادف والجناس والعاطفة والموقف.

ولكن الترادف على المستويين الكلي والجزئي يمثل البنية العميقة للكلمة في سياق النص فقد تردد في نصه المشار إليه ترادفات عديدة على مستوى الخلية اللفظية لحالات البهجة والسعادة مثل أنشودة الربيع، صبوة الجمال، ضياء القمر، إشراقة الأمل، بسمة الشباب، أسطورة الهوى، تباركان في حنان، سكينة الحنان، فتنة الربيع، روعة الشباب، ذخائر الشباب، وجهك الوضاء وهكذا نجد تعبيرات عديدة تجمعها خلية لفظية متقاربة على الرغم من أنه قد لا يوجد ترادف كلي في المعنى على حد رأي بعض اللغويين، ولكن هناك تعبيرات عديدة في النص متقاربة في المعنى وليست متطابقة، وهذا التقارب يأتي نتيجة التفاعل النصي الذاتي حيث تتفاعل مفردات النص مع بعضها في داخل السياق الشعري من خلال البعد الذاتي للكلمة أو البعد التجاوري لها.

أما البعد الدلالي للكلمة الناتج عن التفاعل النصي الذاتي فقد تمثل في الدلالة المتعددة حيث لم يقف المعنى عند سعاد أو الرفيق الذي يبحث عنه بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة لكن سعاد وعشتار كانت كل منهما بمثابة واحة النجاة والرفيق الصادق الذي ينشد في جواره الحب والخصب والتجدد والحياة.

II التفاعل النصي الداخلي:

ويتمثل هذا التفاعل في التناص الشعري عند حمزة شحاتة، حيث تتناص القصيدة عنده تارة على مستوى الكلمة أو النص أو الرؤية، ففي

المستوى الأول ترد بعض الكلمات في سياق النص وروداً فنياً ويحملها الشاعر أبعاداً دلالياً تفقد معها الكلمة أبوتها الأصلية لتتناص مع واقع القصيدة وتصبح نسيجاً منه. ونجد ذلك في إشارته إلى لفظ "عشتار" فعلى الرغم من أنه لم يرد غير مرة واحدة في القصيدة إلا أنه شكل محور النص وأبعاده حتى خلنا أن العبارة التفسيرية التي كتبها الشاعر في هامش القصيدة حول لفظ عشتار وردت وروداً عابراً لأنه وظفها توظيفاً فنياً يقترب إلى حد ما من توظيف عشتار عند بدر شاكر السياب في قصيدته أنشودة المطر، ولعلنا لا نبالغ حين القول إن هذا النص تناص مع قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها على مستوى الرؤية، حيث نجد روح القصيدة السيابية المطرية في هذا النص من خلال الارتكاز على صورة المحبوبة في كلا النصين فالسياب يربط صورة المحبوبة بعشتار وكذلك حمزة شحاتة، والعينان تشكل مرتكز القصيدة السيابية في مثل قوله على سبيل المثال:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان يورق الكروم
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غرويها النجوم

وعند شحاتة نجد قوله:

سعاد عيناك بحيرتان فاضتا
بكل ما في فتنة الربيع من مفاتن الحياة

وفي موضع آخر يقول :

وكي أرى المسبات في عينيك
زورقاً يسبح بين ضفتين
مخمليتين تتضحان بالشذا

ويقول:

تقص عن «عشتار» قصص الجمال والشعور

مجنحات تهب الفضاء في أشعة القمر»[14]

لكن التناص هنا على مستوى الرؤية وروح النص وفي هذه الحالة يعتمد النص على غياب الأبوة في عملية التناص، حيث يحدث تفاعل بين نصوص عصرية وأخرى تراثية أو معاصرة أيضاً، ونتيجة التوحد بينهما يفقد النص المستوحي أبوته وحينئذ تتعدد معاني النص وتتفجر دلالاته وأبعاده.

III التفاعل النصي الخارجي:

وهنا يتمثل النص في تفاعله مع الآخرين ونعني بهم القراء والنقاد الذين يتفاعلون مع النص وينتجون لنا رؤية مكملة للنص أو متممة له أو متضادة معه أو متماثلة أو متطابقة ويتضح هذا في قراءة بعض الباحثين مثل الدكتور الغذامي لهذا النص حيث جاءت رؤيته في كثير من المواضع إضافة فكرية وفنية لروح النص عند شحاتة، فالنص كلما تفاعل مع الآخرين من خارجه كلما تحددت فيه روح الحياة لاسيما النص التعددي الحركي الذي يحتمل أكثر من قراءة وهذا المحور يحتاج إلى دراسة مستقلة قد نعرض لها في موضع آخر أو دراسة مستقلة.

2-2 – ج البنية النصية:

ويعني بها البنية المركزية التي يدور حولها النص ويشكل أبعاده من خلالها وتنقسم إلى ثلاثة أقسام هي:

1 – البنية النصية الداخلية.

II. البنية النصية الخارجية.

III. البنية النصية الدلالية.

1. البنية النصية الداخلية:

وتتمثل في تتابع البنى الداخلية للنص والتي تشكل بدورها البنية المركزية، وتتمحور في قصيدة "رحلة بلا رفيق" في كلمة «سعاد» حيث يجعل من سعاد بنية محورية تدور حولها كل بنى النص، أي تكون بمثابة الوتد في القصيدة ومنها تتفرع كل الجذور الفرعية ففي بداية المقطع الأول يقول: «سعاد يا أنشودة الربيع»:

وفي مطلع المقطع الثاني يقول: «سعاد يا إشراقة الأمل ونسمة الشباب»

وفي بداية المقطع الثالث يقول: «سعاد يا شَبَّابة السكون»

وفي بداية المقطع الرابع يقول: «سعاد عيناك بحيرتان فاضتا

بكل مافي فتنة الربيع من مفاتن الحياة

وفي مطلع المقطع الخامس يقول: «سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي

وفي مطلع المقطع السابع يقول: «سعاد ما أحلى اسمك الطروب صانع المعاد

وفي مطلع المقطع الثامن يقول: «سعاد إن أذنبت فاغفري

وإن أسأت فاستري

وفي مطلع المقطع التاسع يقول: «سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع

وفي مطلع المقطع الحادي عشر يقول: «لو كان لقاء ليس بعده وداع

وفي مطلع المقطع الثاني عشر يقول: «سعاد ما زالت يدي مشدودة على الشراع».

وهكذا نجد أن لفظ «سعاد» يشكل البنية المحورية التي تتابع في كل أنسجة النص وتصبح بمثابة الخيوط المتضافرة التي تكون النسيج الكلي أو البنية المحورية للنص.

وإذا وجدنا أن الشاعر يقرن صورة «سعاد» بصورة «عشتار» عرفنا أن

الأم الكبرى عشتار رمز الخصب والحب والعطاء تتناثر شباكها في كل أنسجة النص. إن رسم سعاد=عشتار أصبح بمثابة اللفظ الجميل الذي يستعذبه الشاعر ويتلذذ به في بداية كل مقطع وكأنه فاتحة المقطع أو كأنه ذكرى جميلة أليفة يحلو للشاعر أن تتداعى على وعيه في كل حين.

وتظل هذه البنية في حالة تطور تدريجي على مستوى المعنى ففي المقاطع الأولى يبدو اسم «سعاد» مستعذباً يتلذذ الشاعر بذكره لأنه يقترن بأنشودة الربيع ثم بإشراقة الأمل ثم ببسمة الشباب وكلها تربط "سعاد" في الوصف بالعناصر الخارجية المحيطة بها مثل أنشودة الربيع أو إشراقة الأمل أو بسمة الشباب، ثم يغوص وصف سعاد إلى داخل النفس الإنسانية وينسحب الوصف من الخارج إلى الداخل فيرى أن سعاد شبابة السكون وأن عينيها بحيرتان فاضتا بكل مفاتن الحياة، ثم ينتقل في خطابه لسعاد إلى الحيرة والتساؤل والتعبير عما يجيش داخله من حب وعاطفة جياشة تجاهها فيتساءل هل تقرأ عينا سعاد ما تخطه عينا الشاعر الولهان؟.

ويصرح بعد ذلك عن تلذذه باسمها فيقول ما أحلى اسمك الطروب صانع المعاد، وينعتها بأنها تهويمة القرار بعد رحلة السهاد ويطلب منها السماح والمغفرة، لأن عينيها وراء كل قصته المثيرة التي حيرته، ويتمنى لو أن لقاءه بها لا يأتي بعده فراق، وأن يده ماتزال مشدودة على الشراع يبحث عنها وينتظرها، ولكن هيهات فكلما يظن أنه قد وجدها ازدادت بعداً عنه.

II. البنية النصية الخارجية:

وتعني هذه البنية بعلاقة البنية المحورية في النص بالبنى الخارجية من خلال قراءة النص سواءً كان مغلقاً أو مفتوحاً، والبنية الخارجية التي علقت بالنص هنا هو «لفظ عشتار» حيث استوحاه الشاعر من الأساطير القديمة ونقله من إطاره التراثي إلى بعده المعاصر حتى أنه مزج بين البنية الداخلية المحورية «سعاد» وبين البنية الخارجية الطارئة «عشتار» لكنه استطاع أن

يجعل البنية الخارجية تنصهر في بوتقة البنية الداخلية ويصبح كلاهما رمزاً لواقع واحد مأمول يتطلع إليه الشاعر ويود تحقيقه.

ومن البنى الخارجية التي اقترنت بالبنية المحورية «سعاد» صورة الربيع والزهور والطيور والفراش وجعلها تحف محبوبته المرجوة. والنص هنا نص مفتوح متعدد الدلالة والرؤى.

III. البنية النصية الدلالية:

ويعني بها البنية المركزية ذات الدلالات الإيحائية والرمزية التي تعبر عن الواقع الاجتماعي والنفسي والواقع الاجتماعي الذي تطرحه هذه البنية يتمثل في حالات الضياع التي تشعر بها الذات الإنسانية وتحاول الفكاك منها لكنها لا تستطيع فيقول مخاطباً سعاد:

«سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع؟

ورحلة الإيغال والتطويف في متاهة الفراغ؟

ورحلة الشوق إلى المصير فاده وقادني القدر؟

وأنت ذلك المصير؟

نعم فأنت ذلك المصير

في قصة الفراغ والصراع والضياع

والأسى المرير ووقدة الهجير في دوامة السُّرى».

وهنا نجد ارتباط البنية المحورية «سعاد» بالجانبين الاجتماعي من حيث الضياع النفسي ومن حيث الأسى المرير والفراغ والصراع. وكل ذلك تعبير عن الواقع المعيش الذي كان يموج بشتى المتناقضات.

3-3 وسيلة الاتصال الأدبي:

مثلما نجد في المجال الإعلامي تعدد وسائل الاتصال ما بين المذياع أو

التلفاز أو الكتاب أو الصحافة، أو شبكة المعلومات الإنترنت أو السينما أو المسرح أو غيرها. فإن وسائل الاتصال الأدبي متعددة أيضاً فقد تكون الوسيلة مسموعة وذلك بسماع القصيدة بصوت الشاعر عبر وسيلة إعلامية معينة، وقد تكون الوسيلة مكتوبة مثل الكتاب المطبوع الذي يطبع فيه الشاعر قصيدته أو صحيفة مطبوعة أو صحيفة إلكترونية أو غيرها.

والنص الذي وصل إلينا للشاعر حمزة شحاتة وصلنا عبر الكتاب المطبوع وهناك كتابان مطبوعان يحملان عنوان ديوان حمزة شحاتة الأول طبعته الأولى سنة 1988م واعتمدنا على مختارات مصورة من هذا الديوان والثاني الطبعة الثانية من الديوان صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة 2006م، وبالتحديد أثناء انعقاد ملتقى قراءة النص الذي انعقد في 13 مارس 2006م حول حمزة شحاتة ونظم هذا الملتقى النادي الأدبي الثقافي بجدة.

4-3 القارئ وآليات التلقي:

يعنى بالقارئ هنا هو المتلقي أو المستقبل للنص وهو يعد الحلقة الرابعة في نظرية الاتصال حيث تصله الرسالة أو النص من المنتج عبر وسيلة مناسبة. وعندما يتلقى القارئ النص ينتج نصاً موازياً أو مماثلاً أو مخالفاً أو متمماً لنص المرسل أو المؤلف أو المنتج للنص، ووفق هذا المفهوم نجد هذه الآلية تتم من خلال أربعة جوانب:

الأول: دور القارئ.

الثاني: نوع القارئ.

الثالث: استراتيجية القراءة.

الرابع: استراتيجية الاتصال.

والشكل التوضيحي التالي يبين هذه الآلية لعملية التلقي

4-2 – أ دور القارئ:

يتمثل دور القارئ لنص حمزة شحاتة في استكشاف المعاني غير المألوفة وهذا يتحقق من خلال ثلاثة أبعاد هي:

النظر إلى نص حمزة شحاتة المشار إليه على أنه هيكل عظمي وكل قارئ يملأ هذا الهيكل وفق موروثه الثقافي وقراءته ونحن بدورنا حين ننظر إلى قصيدة «رحلة بلا رفيق» يتضح لنا الهيكل العظمي للقصيدة ممثلاً في ثلاث شخصيات هي ؛ الذات الحائرة وسعاد وعشتار. وهي تمثل الأعمدة الثلاثة للنص. ومن خلالهم يقوم الشاعر الذي يعد القارئ الأول لنصه بتشكيل الصور الفنية ورصد العالم المحيط بسعاد وعشتار ويظل مناجياً لها خلال النص.

إبراز الصور العقلية والجمالية أثناء القراءة وهذه الصور تأتي لتكمل جسد النص الشعري أو لنقل تقوم بتشكيل عالم النص وإذا نظرنا إلى بناء القصيدة سوف نجد كما سبق أن ذكرنا أن صورة سعاد تقف في بداية كل بنيان لصورة شعرية أو مقطوعة شعرية في النص وكأن سعاد هي العمود الفقري الذي يرتكز عليه جسد القراءة الشعرية، وقبل أن يضعف البناء يأتي ليدعمه بعمود فقري آخر يحمل صورة سعاد أيضاً وهكذا حتى نهاية النص ففي الفقرة الأولى على سبيل التمثيل وليس الحصر يقول:

«سعاد يا أنشودة الربيع

يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال

ويا ضياء الفجر

يا دعاءه الحنون يفيض بالفتون

من دنانه المضمخات بالطيوب، رشت الدروب

في تهويمة الزهور، يحلم حولها الطيور»(15).

ففي هذه المقطوعة يبدأ بالعمود الفقري لها بكلمة «سعاد» ويكمل هذا الهيكل السعادي بالصور السعادية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - فيرى سعاد أنشودة للربيع وكأن الاسم نفسه سيمفونية غنائية تعزف على قيثارة الربيع، ويناجيها بالحلم النشوان وعبق الجمال وضياء الفجر، بل إنها الدعاء المليء بالدفء والحنان الذي يفيض فتنة وجمالاً وعذوبة وروائح طيبة تنبعث في كل الدروب وفي كل الزهور والطيور تلف حولها إنها صورة مليئة بمظاهر الجمال الرومانسي الذي اقترن بصورة سعاد في هذه الفقرة وما إن تنتهي الدفقة الشعورية الأولى حتى يلجأ إلى اسم سعاد في بداية المقطوعة الثانية ويقيم منه عموداً هيكلياً آخر يحيطه بصورة سعادية أخرى، لكنه في هذه الفقرة وفي السطر قبل الأخير يقوم بغرس عمود آخر موازياً أو مكملاً للعمود السعادي وهو عمود «عشتار» ليتقاطع العمودان معاً ويجسد من خلالهما وبهما بقية الصور المتداعية يقول:

«سعاد يا إشراقة الأمل وبسمة الشباب

يا أسطورة الهوى في كهفها المسحور

تطلق العبير حولها، مجامر البخور

تقص عن (عشتار) قصص الجمال والشعور

مجنحات تنهب الفضاء في أشعة القمر[16]»؛

وهكذا حتى نهاية النص نجد الشاعر يقيم الهيكل العظمي للقصيدة ثم لكونه هو القارئ لها فيقيم الصور وحينئذ تتعدد قراءات القراء الآخرين وفق ثقافتهم وموروثهم ورؤاهم المتعددة وكل هذا يضيف ثراءً فكرياً ودلالياً وفنياً للنص عند حمزة شحاتة.

إبراز البنية الإبلاغية التفاعلية بين النص والقارئ. والبنية الإبلاغية تتمثل هنا في المؤشر اللغوي الذي يصرح فيه بما يريد التصريح به. سواءً كان هذا المؤشر اللغوي صريحاً أو إيحائياً.

والبنية الإبلاغية في النص المشار إليه عديدة لأن النص يميل إلى التصريح والمباشرة في بعض الصور وتتضح البنية الإبلاغية في التساؤلات التي يرسلها الشاعر إلى محبوبته لعلها ترافقه في رحلته التي يشعر فيها بالضياع فيقول:

«سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟

وهل سمعت شهقات مهجتي الحرى؟

تطوف كالفراش حول وجهك الوضاء دافئ السمات؟

وهل ترين دمعة في كل كلمة لاهثة يرسلها فمي؟

وهل شعرت في انقباض صوتي الحزين عندما أودعك؟

وهل تتبعت خطاي، سمَّر الأسى انطلاقها؟»[17]

فالبنية الإبلاغية تتمثل في حالات الاستفهام التي يبعثها الشاعر لمحبوبته لعله يجد عندها جواباً. ولعل كلمات مثل الضياع، والصراع والفراغ والوداع تمثل الفنار الذي يبعث منه الشاعر لسفينة محبوبته علها تهتدي إليه فترافقه في رحلته ولكن القصيدة تنتهي وما تزال تساؤلات الشاعر تتوقد جمراً في مهجته.

كما أن هذه الكلمات تشكل البنى الإبلاغية التي يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقي، إنها بمثابة الشفرات التي يرسلها في النص الشعري فتضيء للقارئ الفضاءات المظلمة في جسد النص.

4-2 – ب　نوع القارئ:

على الرغم من أن الشاعر كان يميل إلى العزلة والبعد عن الناس والشهرة إلا أنه عندما يكتب نصاً شعرياً معيناً فلابد لهذا النص أن يكون موجهاً لقارئ معين سواءً كان القارئ قصدياً أو ضمنيا. ونعني بالقصدي أي القارئ الذي يكون مقصوداً من منتج النص أو مبدعه، أما الضمني فيعني به القارئ العام الذي لا يكون مقصوداً من كاتب بعينه أو شاعر أو غير ذلك.

ونظن أن القارئ الذي كان حمزة شحاتة يخاطبه هو القارئ الضمني وليس القصدي لأنه لم يكن يقصد قارئاً معيناً من الناس بل كل قارئ لشعره فهو متلق له، بل إنه كان أحياناً عازفاً حتى عن مخاطبة الناس ومنعزلاً عنهم لأن «شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة ويحرم عليها كل متع الحياة فلا وظيفة ولا زواج ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ويحرم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة ويكتب على نفسه (الشقاء)»[18].

ولعل هذا يجعلنا نرى أن القارئ القصدي لم يكن في وعي حمزة شحاتة ولا معنياً به، لكنه يكتب لأنه يريد أن يكتب ويتخلص من الكتابة حينما يرى أنه لا جدوى مما يكتب، بل ربما كان يتصور أن الكتابة قيد فيريد أن يتخلص منها بتمزيق ما كتب، وربما - كما ذكرنا سابقاً - لا يريد أن يتوحد مع الأنا الجماعية.

حتى أن الشاعر حينما يخاطب محبوبته سعاد يدرك أنه لا مجال للتوحد بها أو مرافقتها إياه ولذلك يقول في نهاية القصيدة:

«ما أبعد الرحلة يا حبيبتي

وما أمرها

رحلة من لا يجد الرفيق

عندما يظن أنه قد وجد الرفيق»[19]

إنه يدرك أن الرحلة بينه وبينها بعيدة ومريرة ولا مجال للقاء حتى لو ظن أن اللقاء قد تحقق فما بالنا بتواصله مع الناس إنه أبعد ما يكون اللقاء بهم لكونه عازفاً عنهم، ومن ثم لا يوجد القارئ القصدي عند حمزة شحاتة بل ربما لولا طبع أعماله ونشرها لما كان هناك حتى القارئ الضمني.

والقارئ الضمني لهذه النصوص الأسطورية لحمزة شحاتة يدرك أن

رؤيته محملة بأبعاد إيحائية ودلاليه حتى يفض مغاليق النص من الناحية الأسطورية، لأن الواقع الذي صوره الشاعر أقرب إلى الأسطورة منه إلى الواقع المرجو، بل إن الواقع المرجو أيضاً أصبح في نظر الذات الحائرة في شعر شحاتة أسطورة بعيدة المنال، ومن هنا تتعدد رؤى النقاد والقراء الضمنيين لشعر حمزة شحاتة في كل حين، لأن شعره مليء بهذه الدلالات والرموز التي تشكل قراءة جديدة في كل مرة.

لكن شعره الأسطوري المباشر كما في قصائد أبيس، وإلى أبولون، وبعض المقاطع الشعرية في الليل والشاعر، جاء البعد الأسطوري مباشراً إلى حد كبير الأمر الذي يفقد النص نضارته وحيويته وتجدده في كثير من الأحيان.

4-2 – ج استراتيجية القراءة:

ويعنى باستراتيجية القراءة الرؤى التي ينطلق منها القارئ أو المتلقي لفض مغاليق النص من خلال الأبعاد الباطنية والذاتية والوظيفية والجدلية والصورية[20].

1 – البعد الباطني:

ويعنى بالبعد الباطني استكشاف القارئ للبنية الباطنية للنص وهو مفهوم قريب من مفهوم فولفجانج إيزر[21]. وفي نص حمزة شحاتة المشار إليه نجد البنية الباطنية تتمثل في البنية التي تحمل بعداً إيحائياً ورمزياً ودلالياً. ونظن أن مفتاح هذا النص في كلمة واحدة هو «عشتار» لأنه من خلال ربط صورة سعاد بصورة عشتار نقل القصيدة من البعد الرومانسي المباشر إلى البعد الرمزي الإيحائي. وهنا تقترن سعاد/عشتار بالواقع المأمول والمرجو الذي يطمح الشاعر إلى تحقيقه.

2 – البعد الذاتي:

وهو يعنى بتعميق الوعي الذاتي من خلال انفصال الذات عن ذاتها

ومن خلال نص حمزة شحاتة يتضح لنا أن الأنا الذاتية للشاعر كانت في كثير من الأحيان في حالة انفصال عن الأنا الجماعية وهذا ما أشرنا إليه في موضع سابق من هذا البحث. وهذا الانفصال بدوره يؤدي إلى تعميق الوعي الذاتي إلى حد كبير لأن الذات حينئذ تصبح مهمومة بذاتها ومآسيها وآلامها وآمالها لكونها في حالة انفصال عن الآخرين ولذلك نجد أن البعد الذاتي عند حمزة شحاتة في حاجة لدراسة مستقلة لأن رؤيته في معظم نصوصه الشعرية انطلقت من هذا البعد.

ولعل السياق الذاتي للكلمة الذي عرضنا له في هذا البحث يوضح مدى طغيان البعد الذاتي حتى على المستوى اللغوي فالضمائر جميعها جاءت معبرة عن الخطاب المفرد الذي يأتي نتيجة لخطاب الذات لذاتها أو خطاب لذات أخرى مفردة، وفي نص شحاتة – المشار إليه – كانت الذات معنية بذات أخرى مفردة هي ذات سماد أو عشتار.

3 – البعد الوظيفي:

وقد عني بهذا البعد إبراز ورأى أن الوظيفة النهائية للاستراتيجيات هي «أن تجعل المألوف غريباً، ويعتمد بنيتين مهيمنتين هما: الصدارة والخلفية، والموضوع والأفق، وتشير الثنائية الأولى إلى العلاقة التي تسمح لعناصر معينة بأن تبقى في الخارج، في حين ترتد العناصر الأخرى إلى السياق العام. وعلى غرار التمييز الذي يقيمه علم النفس الجشطلتي توجه هذه الثنائية مدركات القياس القارئ الحسية وتكون مسئولة عن معنى العمل الأدبي»[22]، ومن ثم نستطيع القول إن موضوع الصورة والخلفية إنما يعنى به النظر للنص من زاويتيه الذاتية والسياقية، فللنص بعد ذاتي وآخر موضوعي، البعد الذاتي يتمثل في الصور الحسية المتضافرة في النص في مثل قوله عن سعاد:

«أتى بي الشوق كي أراك
كي أرشف الألفاظ حلوة من فمك الجميل

وكي أرى السبات في عينيك
زورقاً يسبح بين ضفتين
مُخمليتين تنضحان بالشذا
تباركان في حنان رحلة تزفها سكينة الحنان
سعاد عيناك بحيرتان فاضتا
بكل ما في فتنة الربيع من مفاتن الحياة
....
سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟
وهل سمعت شهقات مهجتي الحرى ؟
تطوف كالفراش حول وجهك الوضاء دافيء السمات
وهل ترين دمعة في كل كلمة لاهثة يرسلها فمي؟
وهل شعرت بانقباض صوتي الحزين عندما أودعك؟
وهل تتبعت خطاي سمر الأسى انطلاقها؟»[23]

ومن خلال النص السابق على سبيل المثال تتضح لنا الصورة الحسية من خلال اقترانها بالحواس الخمس «السمع والبصر والشم والذوق واللمس».

فحاسة البصر نجدها في قوله: «أراك، عينيك، عيناك، دمعة، عيناي، أرى» وحاسة السمع أو الكلام نجدها في قوله: «أرشف الألفاظ، سمعت، شهقات، كلمة لاهثة، فمي، صوتي، تزفها»، كما نجد حاسة اللمس في قوله «أرشف الألفاظ»، زورقاً يسبح، تنضحان، تخطه عيناي، تتبعت خطاي، سَمُر الأسى، يسبح. ونجد حاسة الشم في قوله: الشذا، ونجد حاسة الذوق في قوله: أرشف.

وهذه الصور الحسية تجسد مدى اعتماد الشاعر على الحواس الخمس في تشكيل الصورة على أن لهذه الحواس الذاتية والحسية بعداً آخر سياقي أو موضوعي وهو حالات التوحد والخلاص التي ينشدها الشاعر في

وجود محبوبته الضائعة والضائع هو ببعدها عنه إنه يبحث عنها في الحاضر والمستقبل عله يجدها إنها تشكل القيم الإنسانية النبيلة التي يتطلع إليها.

أما الموضوع والأفق وهو يعد ضمن البعد الوظيفي لاستراتيجية القراءة فيعني به الاختيارات من المنظورات المتعددة للوصول إلى أفق معين. وحمزة شحاتة حاول في هذا النص أن يطرح عدة اختيارات متعددة تحمل رؤى متعددة أيضاً. فشخصية سعاد بمعزل عن عشتار تطرح رؤية رومانسية معينة تعبر عن حالات الشوق والأسى للمحبوبة الغائبة وباقترانها بصورة عشتار أخذت بعداً آخر يرتبط بالرمز والإيحاء والواقع المرجو.

ومن هنا يتحقق الموضوع والأفق، فالموضوع يتمثل في صورة سعاد وحب الشاعر لها وتطلعه إليها والأفق يتمثل في الواقع الجديد الذي ينشده الشاعر، واقع يجد فيه الرفيق كي يشعر بالأمن والطمأنينة.

4 - البعد الجدلي:

ويعنى به جدلية التوقع والذاكرة أي وجهة النظر المتغيرة والمتعددة من خلال حدوث شيء غير متوقع كنا نتوقعه من قبل على حد تعبير إيزر. وفي نص شحاتة نجد وجهات النظر الطوافة أو الجوالة أو المتعددة نتيجة العلاقة بين التوقع - أي ما يمكن أن يقع في الواقع المعيشي - والذاكرة التي تسبح في الماضي والحاضر والمستقبل، والذات الحائرة في النص تطوف باحثة عن سعاد في ماضيها وحاضرها ومستقبلها فلا تجدها لكنها لا تكف عن البحث على الرغم من أنها تدرك أنها قد لا تجدها، كما يوضح ذلك قول الشاعر في نهاية النص:

«ما أبعد الرحلة يا حبيبتي

وما أمرها

رحلة من لا يجد الرفيق

عندما يظن أنه قد وجد الرفيق»[24]

فهو يتوقع أن يجدها ولكنه يدرك أنه حتى في لحظة اللقاء بها فهي بعيدة عنه، أي تولد لحظة الموت من رحم الحياة والعكس أيضاً.

وهنا تظل الذات هائمة تطوف في أجواء النص لعلها تظفر بمن تحب لكن الواقع شيء والحلم شيء آخر، إنه يحلم بها ولكن حتى هذا الحلم صعب التحقيق.

والقارئ للنص قد يتوقع هذه النهاية للنص وقد لا يتوقعها لكنها في النهاية ترصد وجهة نظر الشاعر في القضية التي يطرحها. تلك الوجهة الحائرة بين الواقع والحلم أو بين التوقع والذاكرة.

5 – البعد الصوري:

ويعنى به بناء التصور الذي يتشكل في وعينا أثناء القراءة من خلال الخيال الإبداعي للنص وينتج عن هذا التصور موضوعاً جمالياً.

والقارئ لنص شحاتة المشار إليه يجد أن النص قد سبح بالمتلقي وطاف به في حلم رومانسي جميل للبحث عن فردوسه المفقود عشتار/ سعاد لكن هذه الصورة الجميلة سرعان ما تصيبنا بالأسى في نهاية النص عندما لا يجد رفيقاً له في رحلة حياته إنه أشبه بالسندباد الذي يطوف البحار والأنهار بحثاً عن الحقيقة أو بحثاً عن شيء ضائع منه أو بحثاً عن ذاته أو بحثاً عن درة مكنونة لكنه لا يجد ما يبحث عنه يقول:

«سعاد مازالت يدي مشدودة على الشراع

ونظرتي تائهة عبر الفضاء.. ترقب الفراغ والصراع والضياع

ووجهك الصغير نجمة تبين تارة وتختفي»

إن الشاعر يشكل عالمه الصوري بشاعرية عالية ورؤية واعية مليئة بالأسى تارة والسعادة تارة أخرى.

ولعلنا لا نبالغ حين نقول إن اختيار اسم سعاد ربما يكون مقصوداً من

الناحية الفنية للتعبير عن السعادة الكامنة في النفس ويحاول أن يجدها لكنه يعجز عن تحقيق هذه السعادة لذلك قد تبرز تارة بملامح ضئيلة لكنها سرعان ما تختفي.

ويتشكل البعد الجمالي لهذا النص من خلال أمرين الأول: اعتماد الشاعر على لغة المفارقة على مستوى الصورة فالصورة تعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد فسعاد أو عشتار رمز للحب والدفء والحنان والسعادة وفي الوقت نفسه رمز الضياع والصراع والشقاء والخوف إنه من فرط الأسى يدرك أن لحظة السعادة قد لا تأتي، بل ينتابه عندما تأتيه هذه اللحظة السعيدة خوفاً شديداً من ضياع هذه اللحظة، فلا يشعر بمتعتها حينئذ لذلك يقول:

«سعاد هذا موعد اللقاء قد دنا

وارتعشت خوالجي

وقبل أن أراك في أرجوحة القمر

تسمر الخيال قلقاً من رهبة الوداع»

إن لحظتين متناقضتين ومتضادتين في آن واحد لا تفارقان حمزة شحاتة هما الأمن والخوف، والسعادة والشقاء، والحياة والموت هذه الثنائية المتضادة هي التي تشكل المفارقة الجمالية على مستوى النص. ويكرر هذه الثنائية المتضادة في أكثر من موضع في القصيدة فيقول على سبيل المثال:

«رحلتي وقصتي التي أخاف أن يكون بدؤها ختامها»

ويقول:

سعاد يا تهويمة القرار بعد رحلة السهاد

تألقي وأرسلي من ناظريك الواعدين نفحة الصباح

وقطري من راحتيك بلسم الجراح

سعاد إن أذنبت فاغفري

وإن أسأت فاستري

فإن عينيك وراء قصتي

ميلاد قصتي

تلك التي أخاف أن يكون بدؤها ختامها.

فنجد المفارقة اللفظية والصورية في تجاور الضدين معاً البداية والختام الصباح يتجاور مع الجراح، الذنب والمغفرة والإساءة والستر.

أما الأمر الثاني الذي يشكل جمال الصورة عند شحاتة هو توافق الحالات الشعورية مع المعاني المطروحة في النص وهذه نجدها في كل القصيدة إنها تحقق المعادل الموضوعي على حد تعبير ت. س. إليوت من حيث إن ما يشعر به الشاعر في تشكيلة الصورة وما تعكسه هذه الصورة من رؤى ينجح في جعل المتلقي يشعر بنفس المعاني والحالات الشعورية التي يشعر بها الشاعر نفسه. فيتحقق التعادل بين ما يشعر به المتلقي وما تطرحه الصورة من مشاعر فياضة تعكس الحالة الشعورية للمبدع أو للذات الحائرة في النص.

إن المتلقي شعر من خلال جماليات هذا النص بنفس المشاعر والأحاسيس التي شعرت بها الذات الباحثة عن الحب والأمان والرفيق وهكذا نجد هذه الأبعاد الباطنية والذاتية والوظيفية والجدلية والصورية شكلت استراتيجية القراءة بين النص والمتلقي.

4-2 – د استراتيجية الاتصال:

يعنى بها الآلية التي يقوم عليها التواصل بين القارئ والنص من خلال الاتصال المتعادل بين النص والقارئ والاتصال المنحرف بين النص والقارئ أيضاً وذلك على النحو التالي:

1 – الاتصال المتعادل:

وفيه تكون رؤية القارئ متوافقة ورؤية النص، أي يكون القارئ في تفسيره متوافقاً مع الأبعاد التي يطرحها النص.

وفي القصيدة المعنية لحمزة شحاتة نجد بعض الاتصال المتعادل في القصيدة حيث تأتي رؤية النص متوافقة والأبعاد الدلالية التي يتوصل إليها المتلقي من خلال تصويره لمحبوبته سعاد وكيف أنه يريدها رفيقة له في رحلة الحياة وغالباً ما يقترن هذا الاتصال بالرؤية المباشرة والواضحة.

2 – الاتصال المنحرف:

وفيه تكون رؤية القارئ أو المتلقي مخالفة للرؤية المباشرة في النص وغالباً ينتج هذا الانحراف نتيجة أمرين هما عدم إدراك القارئ لفهم النص أو انعدام السياق الضابط بين النص والقارئ وهناك سبب ثالث يتمثل في تعدد دلالات النص مما يصعب تحديد معنى أحادي يتفق عليه كل الدارسين أو النقاد، ولعل السبب الثالث هو أبرز الأسباب للانحراف النصي.

وفي نص شحاتة المشار إليه نجد هذا الانحراف يحدث في تأويلين الأول في ربط سعاد بعشتار خاصة رفض الشاعر للأساطير القديمة لاسيما الأسطورة بمفهومها الحقيقي مثلما بين ذلك في هامش القصيدة، والثاني: اختياره لاسم سعاد وربطه بالسعادة التي يبحث عنها في داخلة وداخل مجتمعه أو الوسط المحيط به لكن القصيدة تنتهي دون أن يظفر بها ونتيجة لهذا الانحراف تتشكل بنية الفراغات ويكون دور القارئ فيها ملء الفراغات وربط الأجزاء غير المترابطة في النص وضبط البنى المتغيرة والمتحولة وتأسيس البنية النهائية.

وقد تحقق هذا في نص شحاتة من خلال ملء الفراغات الناقصة في السياق بأبعاد دلالية تربط بين سعاد وعشتار وتم الربط بين هاتين الصورتين من خلال السطر الشعري الذي يقول «تقص عن عشتار قصص الجمال

والشعور» وتم ضبط بنية سعاد وعشتار في نسيج واحد بدلاً من تفسيرهما منعزلين عن بعضهما البعض.

وفي النهاية أمكننا التوصل إلى البنية النهائية التي تمزج بين البنى المتضافرة لتشكل في النهائية البنية الكلية وهي التي طرحت البعد الإيحائي في النص.

ويحدث نتيجة الاتصال المنحرف ما يطلق عليه بعملية السلب وعلى حد تعبير إيزر أن هذه العملية «تنتج عندما يكتسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير صالحة وغالباً ما يحدث هذا أثناء ملء الفراغات وتمثل عملية السلب محوراً بارزاً عند إيزر لأنها أساس التقويم الأدبي في نظريته فالأدب الجيد عنده يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها وما يتبع ذلك من بحث المعنى الذي لم يتشكل وإن كان النص قد قصد إليه وحينئذ يشمل السلب التوقعات التي لا تجاوز أفق القارئ وتصبح القراءة خفيفة ومن ثم يكون عملية السلب خاصية للتقويم الأدبي»[26].

وفي نص شحاتة لم نجد وجوها للسلب إلا في مواضع معينة مثل شخصية سعاد وعشتار وفقدانهما لأصولهما الواقعية والحقيقية وانصهارهما في بوتقة النص لينتجا رؤية جديدة من خلال المقوم الشكلي الذي يعنى بوجوه السلب والفراغات التي يدركها القارئ أو المقوم المجاوز للعالم والذي يعنى بأن ما لم تتم صياغته هو ما لم يفهم بعد، أي يكون النص في حالة تجدد مستمر وأن الدلالة النهائية الفاصلة في أي نص لم تقل بعد.

5-2 الارتداد العكسي للنص:

ويعنى به تأثير النص وانعكاسه على المتلقي الذي ينتج بدوره نصاً جديداً من خلال انعكاس النص الأول عليه. أي يكون هناك نصان الأول هو الذي أنتجه الكاتب والآخر هو الذي أنتجه القارئ أو المتلقي للنص الأول.

وهذا الارتداد أحياناً يكون مباشراً نتيجة البنية السطحية المباشرة على وعي المتلقي، وفي الحين الأخر يكون إيحائياً نتيجة البنية العميقة غير المباشرة في النص.

فمن يقرأ نص شحاتة المشار إليه منعزلاً عن سياقه الأسطوري سيصبح الارتداد العكسي مباشراً ويولد تفسيراً مباشراً ومن يقرأ النص نفسه مرتبطاً بالسياق الأسطوري سوف ينتج نصاً عميقاً في عملية الارتداد العكسي للنص. والشكل التالي يوضح عملية الارتداد العكسي للنص:



وهكذا يتضح لنا أن عملية الاتصال الأدبي تمر بخمس مراحل هي:

1 – المرسل أو المؤلف أو المنتج للنص.

2 – النص أو الرسالة التي ينتجها الكاتب.

3 – الوسيلة المستخدمة في عملية الاتصال.

4 – القارئ والمتلقي وعملية الاتصال.

5 – الارتداد العكسي للنص.

واستطعنا تطبيقها على نص شعري لحمزة شحاتة عكست لنا هذه العملية الأبعاد الدلالية والإيحائية التي طرحها نص شحاتة بما يتمتع به من ثراء فني وإبداعي وفكري ودلالي.

هوامش البحث

1) أرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م، ص 42.

2) انظر: د. عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م، ص 217.

3) انظر: رولان بارث، درس السيمولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط (2) 1986م، ص 23.

4) د. سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 17.

5) حمادي صمود: في مقتضيات التعامل مع النص، علامات في النقد الأدبي، ص 20، سبتمبر 1992م.

6) د. زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص 196.

7) انظر: د. عبدالله الغذامي، مرجع سابق، ص 112.

8) انظر: عزيز ضياء «في مقدمة كتاب الرجولة عماد الخلق الفاضل»، الكتاب العربي السعودي، ط 1981م، ص 16.

9) انظر: عزيز ضياء، المرجع السابق، ص 17-19.

10) حمزة شحاتة «ديوان حمزة شحاتة» ط (1) 1988م، ص 102.

11) نفسه ص 103.

12) نفسه، ص 105.

13) د. الغذامي، مرجع سابق، ص 216.

14) حمزة شحاتة، الديوان، ص 105.

15) نفسه، ص 102.

16) نفسه، ص 102.

17) نفسه، ص 103-104.

18) د. عبدالله الغذامي، مرجع سابق، ص 112.

19) حمزة شحاتة، مصدر سابق، ص 106.

20) انظر: رويرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994م، ص 211.

21) نفسه، ص 211 وما بعدها.

22) نفسه، ص 211-212.

23) حمزة شحاتة، الديوان، ص 103-104.

24) نفسه، ص 106.

25) نفسه، ص 106.

26) انظر: رويرت هولب، مرجع سابق، ص 218 وما بعدها 57.



«وليس ببعيد أن يتمخض زمن تجربتنا مع حمزة شحاتة عن حقيقة مدهشة وهي أن تكون رسائله هي من أعظم ما ترك...»

الغذامي

على الرغم من أن هذه الرؤية النقدية الفذة قد طرحها الدكتور الغذامي في دراسته الرائدة عن حمزة شحاتة قبل أكثر من عقدين من الزمن[1]، إلا أن رسائل حمزة شحاتة لم تلق إلى حد الآن - في اعتقادنا - الاهتمام الذي تستحقه. وإذا كان الدكتور الغذامي قد استشرف هذه الحقيقة اعتماداً على قراءته لرسائل حمزة شحاتة التي كتبها إلى ابنته شيرين (إلى ابنتي شيرين) بالدرجة الأولى، فإن الرسائل التي نشرت له لاحقاً تأتي لتؤكد ما توقعه الدكتور الغذامي لهذه الرسائل من قيمة فكرية وأدبية وتعززه. فقد كتب شحاتة مجموعة كبيرة من الرسائل الجميلة إلى المقربين منه من الأهل والأصدقاء، خصوصاً خلال مدة العزلة التي وضع نفسه فيها (أو وضع فيها أو كليهما معاً) في مصر.

على أن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن الفن الترسلي عند شحاتة لم يلفت أنظار دارسين آخرين غير الدكتور الغذامي، فقد أشار إليه وأشاد بقيمته وأهميته مجموعة من الدارسين الرواد لكنهم لم يقفوا عنده كثيراً، واكتفوا في الغالب الأعم بالتعبير عن إعجابهم بهذه الرسائل وتقرير ريادة شحاتة لهذا الفن ليس في بلادنا فقط بل ربما في العالم العربي. فقد قال عنه عزيز ضياء، على سبيل المثال، إن «حمزة شحاتة قد يكون من القلة القليلة في هذا العصر في الأدب العربي الذين يعنون عناية فائقة قد تكون متخصصة بأدب الرسائل»، وعدَّ «كل رسالة من رسائله تحفة جديرة بأن تعتبر نموذجاً لأرفع مستويات النثر في الأدب العربي الحديث»[2]. ووصف الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين رسائل حمزة شحاتة بأنها «نماذج فنية من الأدب

والحكم والفلسفة والسخرية والجمال»[3]. وأشاد عمر الساسي بالأسلوب الأدبي الفذ الفريد التي كتبت به رسائل شحاتة إلى ابنته شيرين وثمن قيمتها التوثيقية ووصفها بأنها «مصدر نادر من مصادر دراسة فكر حمزة شحاتة»[4]. وأشاد بعض الدارسين بالأبعاد المضمونية في رسائل شحاتة إلى ابنته ورأى فيها «أساس تربية وعماد خلق وأقباس مفاهيم وموجبات تأمل وحقائق تفكير»[5]. ووصف الأستاذ أحمد مسلم هذه الرسائل بقوله: «والكتاب إلى جانب قيمته التاريخية كسفر يضم وثائق تسجيلية لأديب كبير يشكل قمة مرحلة من مراحل الأدب المحلي هو أيضا نماذج أدبية قيمة»[6]. وما وقفت عليه مما كتب عن هذه الرسائل لا يتجاوز في الغالب الأعم طبيعة ما استشهدت به هنا. ولذلك فإن رسائل حمزة شحاتة مازالت في أمس الحاجة إلى الدراسة، بل الدراسة الجادة التي تتناول الخطاب الترسلي عند حمزة شحاتة إنتاجا وتحقيقا ودراسة.

وقد كنت في بداية الأمر - عندما تلقيت دعوة نادي جدة الثقافي - اعتزم كتابة دراسة متكاملة عن فن الرسائل عند حمزة شحاتة استناداً إلى انطباع خاطئ كان عندي مفاده أن رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته شيرين هي كل أو جل ما كتبه شحاتة من الرسائل. وما أن بدأت البحث حتى بدأت الأسئلة والقضايا والإشكالات تغمرني بصورة تعذر علي معها إنجاز الدراسة المتكاملة التي فكرت في إنجازها. فقد اكتشفت أن ما كتبه حمزة شحاتة من رسائل يصل إلى المئات، وأن الرسائل قد كانت تحتل مكانة مرموقة في نفس شحاتة ذاته، وتستحوذ على مساحة كبيرة من اهتماماته التأليفية. كما بدأت أكتشف بعض رسائل شحاتة التي نشرها بعض أصدقائه مثل الأستاذ عبدالله خياط والساسي وغيرهما. بل إن أهم مفاجأة حدثت لي كانت الاطلاع على الرسائل الثلاث والثلاثين التي أرسلها شحاتة إلى صديق عمره الأستاذ محمد عمر توفيق ونشرها أبناؤه مؤخراً في كتاب بعنوان (الرسائل)[7] يشتمل على كثير من الرسائل التي تلقاها والدهم من أصدقائه أو أرسلها إليهم. فهذه الرسائل، وإن كانت تشترك مع رسائله إلى ابنته شيرين في بعض

الخصائص والسمات الفنية والمضمونية، إلا أنها تمتلك سمات أخرى خاصة بها. لذا فقد أدركت أن الوقت لن يسعفني بكتابة الدراسة المتكاملة التي يستحقها الترسل عند حمزة شحاتة ، وقد كنت بين أمرين: إما أن أعتذر عن المشاركة، وهذا أمر لا يتناسب مع كرم دعوة النادي لي، أو أن أقدم قراءة متواضعة أناقش فيها بعض الإشكالات والأسئلة التي واجهتني في بحثي وما توصلت إليه من رؤى وأفكار أولية أطرحها أمام جمعكم الكريم رغبة في الاستنارة بآرائكم والاستزادة من علمكم. لقد اخترت الأمر الثاني، وأنا على يقين من أنني سأفيد كثيرا منكم في إنجاز دراستي المرجوة.

إشكاليات الخطاب الترسلي عند شحاتة:

يواجه الدارس لأدب حمزة شحاتة الترسلي مجموعة من الإشكالات الكبيرة التي تعوق دراسته وتحد من فاعليتها. ولعل من أبرز هذه الإشكاليات عدم معرفتنا بالمتن أو بالعدد الحقيقي للرسائل التي كتبها حمزة شحاتة وإلى من كتبها، ومتى كتبها، وما مصيرها؟. وكل ما يمكن استنتاجه الآن من بعض الكتابات والشهادات التي كتبها معاصرو شحاتة وخاصة من أصدقائه أن عدد هذه الرسائل كبير جداً، وأن من كان يراسلهم كانوا أكثر عدداً ممن كان يلتقي بهم شخصياً، وأن بداياته في كتابة هذا الفن ربما كانت بداية مبكرة تعود إلى الحقبة الحجازية من حياته عندما كان يعمل في حدود عام 1354هـ سكرتيراً خاصا للشيخ محمد سرور الصبان، فقد كانت أعمال السكرتارية لدى الشيخ الصبان تتضمن «الإجابة عن عشرات الرسائل التي ترد إليه يوميا من شتى أنحاء المملكة ومن مختلف طبقات الناس...»[8]. وما ذكره الأستاذ محمد علي مغربي حول رسائل شحاتة يؤكد ممارسته لهذا الفن منذ صباه وطول باعه فيه وكثرة ممارسته له، فهو يقول: «وإن هذه الرسائل تمثل فترة من حياة حمزة شحاتة لعلها فترة الكهولة في حياته ، ولو جمعت كل الرسائل التي كتبها في صدر شبابه ورجولته لرأينا فيها (العجب العاجب)، فلقد كان حمزة

أحسن من يعبر عن عواطفه وخوالجه، ولقد كان يكتب إلي كما كان يكتب إلى قنديل وإلى عزيز ضياء وإلى عبدالله عريف وإلى محمد عمر توفيق وإلى الأخ الشيخ محمد نور جمجوم، وإلى غيرهم من أصدقائه الكثيرين»[9]. ومع ذلك فربما كانت الفترة الذهبية لكتابة الرسائل عند حمزة شحاتة هي «فترة الاغتراب والعزلة» التي قضاها في مصر من سنة 1363هـ/1943م إلى سنة وفاته 1392هـ/1972م. لكن، ما مصير هذا الكم الهائل من الرسائل التي كتبها شحاتة في حياته؟ هل يمكن العثور عليها وجمعها ونشرها ودراستها؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها مرهونة بتعاون من كان يتراسل معهم من الأدباء والمفكرين والشخصيات البارزة أو أحفادهم، كما هي مرهونة أيضاً بفعل الزمن، فبعض هذه الرسائل يبدو أنها ضاعت أو أصبحت في حكم الضائع، وهذا ما يؤكده الاعتراف (المريك!) التالي من محمد علي مغربي، إذ يقول «وبالنسبة لرسائله إلي فإني قد فقدتها كلها، فقدت بين الكثير من أوراقي الضائعة، ولعلها تكون موجودة بين ركام الأوراق الكثيرة التي لا أستطيع فرزها والتي لا أعرف مكانها»[10].

ومن الإشكالات الأخرى التي تواجه الدارس لرسائل شحاتة أن عدداً كبيراً منها غير محدد التاريخ. فلماذا كان شحاتة يؤرخ بعض رسائله ويهمل بعضها الآخر؟ وهل يمكن أن يكون من تولى نشر هذه الرسائل هو المتسبب في هذا الإهمال؟ وهذه الظاهرة هي التي تسببت في اضطراب الرسائل المنشورة وغياب المنظور التاريخي فيها، فبعض الرسائل المتقدمة زمنيا نشرت بعد أخرى كتبت بعدها، كما لاحظ محمد عبدالرزاق[11] في رسائله إلى ابنته شيرين، وكما لاحظت أنا في رسائله إلى محمد عمر توفيق. وهذا الخلل يؤثر سلبا في رأينا على القيمة التاريخية بل والأدبية لهذه الرسائل. فالدارس الذي يعنى بكتابة سيرة حمزة أو المهتم بتتبع أطوارها معتمداً على هذه الرسائل سيجد بلا شك مشقة كبيرة في إنجاز مثل هذا النوع من الدراسة. ومما يجعل تحقيق مثل هذا الهدف صعب المنال غياب رسائل شيرين، وكثير من

رسائل محمد عمر توفيق التي كانت رسائل شحاتة التي بين أيدينا مثيرات لها أو ردودا عليها.

وهذا يقودنا إلى إشكالية أخرى وهي إشكالية فهم مضامين بعض هذه الرسائل. فعلى الرغم من وضوح كثير من رسائل شحاتة المنشورة، إلا أنها تحتوي أحياناً على بعض الفقرات والمقاطع التي يصعب فهم المقصود منها، لأنها تأتي في الغالب الأعم رداً على رسالة أو رسائل تلقاها حمزة شحاتة من ابنته أو ممن يراسله من أصدقائه. وهذه المقاطع الغامضة ترد غالباً في المواطن التي يشير فيها شحاتة إلى ما ورد في الرسائل التي ترد عليه، وخاصة رسائله إلى ابنته لأنها هي دائماً صاحبة المبادرة ، كما ذكر ذلك شحاتة نفسه في إحدى رسائله إليها: «أعرف أن كل رسالة من رسائلي إليك تكون ردا وأحيانا تكون ردا مكررا .. ومعنى هذا أن التقليد بيننا أصبح أن تبدأ صغيرتي بالكلام ليكون دائما زمام العلاقة في يدها ..» (شيرين/ 91).

فالقارئ يقف حائراً عندما يقرأ في إحدى الرسائل إلى ابنته ما يلي: «ليتك لم تحرقي الرسائل التي آثرت أن تحرميني منها.. إن شيئاً عفوياً كهذا له دلالاته الصادقة على ما تتعرضين له.. اقرئي صورتي الرسالتين اللتين لم تصلا إليك في بيروت واسألي نفسك أين ذهبتا؟ لقد استلمت رسائلك وتخلى عني إدراكي كله وشعرت بأني أحمل على عنقي كرة من الطوب». (شيرين/ 166). أو يقرأ هذا المقطع من رسالة له إلى توفيق: «تحياتي إلى الشيخ إبراهيم السليمان وأعتقد أنه لم يدع من وسعه شيئاً في موضوع عبدالمجيد ولكن الأمر في عمومه صعب العلاج.. ولا شك أن عبدالمجيد في رعايتك الموصولة...» (الرسائل/ 63) ما هي الرسائل التي أحرقتها شيرين؟ ولماذا؟ وما كانت تتعرض له، وماذا في الرسالتين اللتين لم تصلا إليها؟ وما مضمون الرسالة التي جعلته يفقد إدراكه؟... إلخ. ومن هو عبدالمجيد، وما موضوعه، ولماذا كان صعب العلاج ؟ لا يمكن أن تكون هذه المقاطع واضحة للقارئ إلا بوجود الرسائل التي تلقاها شحاتة ، أو بالبحث المضني في

المصادر وفي الشهادات التي يمكن أن يجدها الباحث من أقرباء شحاتة وأصدقائه والمهتمين بأمره، وهذا أمر لا يتيسر للباحث إلا نادراً.

ومما يلفت الانتباه أن درجة هذا الغموض في مجموعة شيرين أعلى منه في مجموعة توفيق، وربما يعود ذلك إلى سببين: أولهما أن درجة خصوصية القضايا والموضوعات التي تعالجها رسائل شحاتة إلى ابنته عالية، وثانيهما أن مجموعة توفيق مصحوبة بعشر رسائل أرسلها توفيق إلى حمزة شحاتة تشكل للقارئ مرجعية أو خلفية جيدة لفهم كثير من القضايا التي أوردها شحاتة في رسائله، على العكس من شيرين التي لم تورد إلا رسالة واحدة من رسائلها إلى أبيها. ومع ذلك، فهناك إشارات عديدة في رسائل حمزة شحاتة إلى ما ورد في بعض رسائل محمد عمر توفيق التي يبدو أنها - لسبب أو لآخر - لم تنشر ضمن ما نشر من الرسائل. فعندما يورد شحاتة مقطعا مقتبسا من رسالة لتوفيق لمناقشته، مثل: «وقلت» ما بي أن أضرب كما تضرب الخفافيش.. ولكن أن أمضي في العيش مضي من تدفعه مناسباته وظروفه، «وهذا كلام لا أجد أنفى منه لمعناه المقصود» (الرسائل/ 58)، ولا نجده ضمن رسائل توفيق المنشورة ندرك أن ثمة رسائل أخرى لم تنشر، وربما كان نشرها سيضيء كثيرا من الجوانب الغامضة في رسائل شحاتة.

إضافة إلى ذلك، هناك غموض متعمد في الرسائل مصدره جنوح شحاتة المتعمد إلى أسلوب التجريد في مناقشة بعض القضايا، وشحاتة يعترف في إحدى رسائله إلى ابنته شيرين بهذه الصعوبة ويشي على من اتهمه بها من النقاد، يقول: «أهناك صعوبة ما ؟ تعقيد أو غموض أو إبهام؟! هناك من اتهم أسلوبي بالتعقيد وفي الرواية أن هذا الاتهام منشور في عكاظ أو المدينة... إنها تهمة تجد ما يزكيها حتى عندي.. وشجاعة من الناقد رفعته في عيني» (شيرين/ 142).

ومن الإشكاليات المهمة الأخرى غياب الرسائل الحقيقية المخطوطة

عنا، وما تحمله من دلالات ولمسات نفسية وفنية وحتى توثيقية نفتقر إليها في النصوص المطبوعة من هذه الرسائل. فبالنظر إلى الورقة المصورة الوحيدة التي أوردتها شيرين نموذجاً من رسائل أبيها (شيرين/ 124)، يتضح لنا مدى الخسارة الفنية والدلالية الكبيرة التي وقعت في هذه الرسالة والتي يمكن أن تكون قد وقعت أيضاً في الرسائل الأخرى. ففي السطر الأول من هذه المصورة ترد عبارة «رسالتك الثانية» بينما في المطبوع تحذف كلمة «الثانية» . وفي المطبوع تتحول عبارة «هذا الإحساس هو النار» إلى «هذا الإحساس أيتها الحبيبة هو النار»، وتتحول عبارة «وأعترف بأنك» إلى «وأعترف أنك»، وتتحول «تدركين به» إلى «تدركين فيه»، كما تحذف كلمة في السطر العاشر جاءت بعد كلمة «النفس...» ربما بسبب أنها لم تكن واضحة دون إشارة إلى ذلك. وأعتقد أن الكلمة المحذوفة يمكن أن تكون «والذهن»، وبذلك تكون العبارة الصحيحة «في النفس والذهن». ويشمل التغيير أيضاً بعض علامات الترقيم، فتتحول الشرطة إلى فاصلة، وتحذف الفاصلة، ويعاد ترتيب الكلام في الأسطر وتختفي معالم محو بعض الكلمات أو الإضراب عنها. وهذه كلها تغييرات تضر بالخطاب الترسلي وتفقده غير قليل من سماته الفنية والدلالية. فعندما يضع شحاتة، على سبيل المثال، السؤال المهم الذي يعتقد أن ابنته ستطرحه على نفسها في يوم ما «لماذا لم أكن كالآخرين»!!، في سطر منفرد ومتبوعا بعلامتي تعجب، لا شك في أنه كان يريد أن يبرزه لها لتركز عليه، بل ربما كان يستحثها على أن تطرحه على نفسها فور الانتهاء من قراءة الرسالة وتجيب عليه، وتستجيب لنصيحته الضمنية بأن تكون هي مثل الآخرين. فعندما يرد هذا السؤال في النص المطبوع غير مفرد بسطر، فلاشك أنه سيفقد شيئا من هذه الدلالة. ومما ينبغي التنبه إليه أن هذه التغييرات قد جاءت مناقضة لما ذكرته شيرين من أنها استمعت إلى نصيحة الأستاذ عزيز ضياء الذي رأى «أن تظل الرسائل كما هي دون حذف فاستمعت لنصيحته..» (شيرين/ 20). أما الأخطاء الإملائية في رسائله إلى شيرين فهي كثيرة وقد أشار إليها الأستاذ أبو مدين في مراجعته لهذا الكتاب

بقوله: «إن كتاب الأستاذ حمزة شحاتة لا يخلو من أخطاء مطبعية وغير مطبعية... والكتاب الذي تجد فيه أخطاء تقل قيمته عند القارئ الواعي...» ودعا الناشر إلى تصحيح هذه الأخطاء[12].

أدبية الخطاب الترسلي:

فن الرسائل من أبرز الفنون النثرية العربية القديمة، عرف في أدبنا العربي القديم بأسماء عديدة مثل الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية والرسائل القصصية والرسائل الأدبية وغيرها من المسميات الأخرى. وهو كذلك من الفنون الأدبية النثرية التي لاقت رواجاً في فترة معينة من أدبنا العربي الحديث. وإذا كان النقاد العرب القدامى قد أجمعوا بطرق مختلفة على أدبية النص الترسلي وكتبوا حولها، فإن النقاد المحدثين قد بدوا غامضين متذبذبين في هذا الموضوع. فهم وإن أقر بعضهم بأدبية الرسائل، إلا أنهم في الغالب الأعم يكتفون بهذا التقرير دون تحديد لمظاهر هذه الأدبية، إلا ما يمكن استنتاجه من أن الرسائل تحقق لقارئها المتعة والفائدة في آن معاً. ولقد كانت مفاجأة لي حقيقة ألا أجد دراسات جادة عن الرسائل في أدبنا العربي الحديث، تشبه تلك الدراسات التي كتبها بعض الدارسين المحدثين عن الرسائل في أدبنا القديم مثل دراسة الدكتور صالح بن رمضان الرائدة (الرسائل الأدبية). وربما كانت إشكالية النشر من عدمه من أبرز الإشكاليات التي حالت دون ذلك. فأغلب النصوص الترسلية المعترف بأدبيتها هي نصوص كتبت لتنشر بوصفها أدبا مثل (رسائل الأحزان) للرافعي و(زهرة العمر) لتوفيق الحكيم وغيرها من الرسائل التي هي في الغالب الأعم رسائل مختلقة أو دخلها قدر كبير من الاختلاق. وبالتالي فأدبيتها مستمدة بالدرجة الأولى من هذا المنظور الاختلاقي أكثر من منظور كونها رسائل حقيقية بين شخصين حقيقيين . أما الرسائل التي لا تكتب بهدف النشر فمازال موقفنا منها متذبذباً، ويبدو أننا لا نملك معايير نقدية واضحة تسهل علينا تحقيق قدر لا بأس به من التوافق حول ما يشكل النص الترسلي الأدبي الجيد. وربما

يعود السبب في ذلك إلى تنوع الخلفيات الثقافية والفكرية لمن يكتب الرسائل في عالمنا العربي الحديث، فبالإضافة إلى الأدباء، هناك المؤرخون والمفكرون والصحفيون والأطباء والسياسيون... إلخ وكل منهم ينتج نصا ترسلياً مختلف الأسلوب والمضمون والهدف. ففي كثير من هذه الرسائل يكون الهدف التوثيقي والفكري أبرز بكثير من الهدف الأدبي.

وعلى العموم يصنف أدب الرسائل عادة (وخاصة في الغرب) تحت ما يعرف بـ «الأدب الشخصي» أو «أدب الحياة» الذي يتضمن أيضا المذكرات واليوميات والخواطر والسير الذاتية وما شاكلها. ومع ذلك، فهو يختلف عنها ربما في كونه في الغالب الأعم «لا يكتب بوصفه أدباً، وإنما يعامل بوصفه كذلك» كما يقول أحد الدارسين[13]. وعلى الرغم من اختلاف النقاد في تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه فن الرسائل وسماته وحدوده، إلا أن هناك قناعة لدى كثير منهم بقيمته الأدبية. فدريدا، على سبيل المثال، لا يعترف بالرسالة جنساً أدبياً محدداً، ومع ذلك يعدها «كل الأجناس، أو الأدب نفسه»[14].

والسؤال هو كيف نقرأ رسائل حمزة شحاتة؟ أهي مجرد رسائل شخصية بين أب وابنته لم يكن التواصل الأدبي هدفاً من أهدافها كما يقول شحاتة في إحدى رسائله التي يعارض فيها فكرة ابنته في نشر الرسائل: «إن الرسائل الخاصة لا يبرر نشرها شيء أقل من أن يكون نماذج من أدب أو فلسفة أو علم.. ورسائلنا لم يقصد لها من الأساس أن تمثل عنصراً من هذه العناصر» (شيرين/ 212-213)، أم هي نص أدبي يتجاوز الظروف والأحوال الخاصة التي أنتجته ليجد فيه القارئ ما يمتعه ويفيده؟

الحقيقة أن أغلب من تعرض لرسائل شحاتة وخاصة رسائله إلى ابنته شيرين أشار إلى القيمة الأدبية لهذه الرسائل، وإن بدرجات متفاوتة ومن منطلقات مختلفة. فالغذامي على سبيل المثال، يشير إلى القيمة الأدبية لهذه الرسائل بقوله: «والحق أن الرسائل هذه ذات أهمية بالغة في قيمتها الفنية

كأدب خالص، وتأتي لها هذه الأهمية من صدقها الكامل، حيث إنها ليست تأملات ذاتية، وليست أدباً رسمياً، ولكنها رسائل إلى أحب الأحياء إليه...»[15]. أما عزيز ضياء فيشير إلى قيمتها الأدبية بقوله: «فإن ما يشيع فيها [الرسائل] من لمسات جمال وفن ومنابع إشعاع فكري في هذه الشؤون التي نجده يعالج النصح بها أو التنبيه عليها، يرفعها إلى مرتبة النادر من الأعمال الأدبية، ليس فقط بالنسبة إلى كاتبها الكبير، وإنما - ربما - بالنسبة للأدب العربي الحديث». (شيرين/ 10). أما الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين فيشير إلى قيمة هذه الرسائل الأدبية بقوله: «أسلوب الأستاذ شحاتة جزل متين واضح عميق المعاني، حتى في رسائله الخاصة إلى ابنته، في لغة حية وألفاظ كأنها مختارة رغم أن الرجل.. كان يكتب أو يملي على سجيته»[16]. أما محمد علي مغربي فيشير إلى هذا الجانب في رسائل شحاتة بقوله: «وكانت رسائله قطعا أدبية رائعة، ولو جمعت هذه الرسائل التي كان يبعثها إلى أصدقائه الكثيرين لتكونت منها مجلدات ولكانت فناً عجباً في أدب الرسائل»[17]. ويقول عبدالله خياط واصفاً البعد الأدبي لرسائل شحاتة إلى محمد عمر توفيق: «والواقع أن ما تضمنته رسائل الأستاذ/ حمزة شحاتة من صور يجسد بحق القدرة الرائعة على دقة التعبير، وجمال التصوير في بلاغة متناهية وسلاسة كأنها النمير منحدراً من عل» (الرسائل/ 10). أما محمد محمود عبدالرزاق فيرى أن قيمة رسائل حمزة إلى ابنته شيرين مرتبطة بكونها نصاً سردياً روائياً، يقول في مقالة نشرت له بعنوان (إلى ابنتي شيرين: رواية في رسائل)» وتشكل هذه الرسائل - في نظرنا - رواية متكاملة، ترسم صورة شيقة للابنة الكبرى»[18].

ومن الواضح أننا هنا أمام تصورات مختلفة لأدبية رسائل حمزة شحاتة، فهناك من يربطها بالصدق، وهناك من يربطها بالفكر وهناك من يربطها بجمال الأسلوب اللغوي وهناك من يربطها بالسرد... إلخ.

والحقيقة أن هذا التفاوت في تلقي رسائل شحاتة ربما يعزى إلى

الطبيعة السائلة أو الرجراجة التي يتسم بها هذا الفن عموماً، الأمر الذي يجعل من أمر الاتفاق حول خصائص معينة لهذا الفن أمراً شاقاً. وهذه السيولة هي التي ربما عناها الأستاذ عزيز ضياء عندما قال واصفاً رسائل شحاتة: «فجاءت كل رسالة نموذجاً خاصاً، إن لم يكن فريداً...» (شيرين/ 10). والسؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: هل من الأجدى قراءة رسائل حمزة شحاتة بوصفها رسائل مفردة، أم بوصفها مجموعات ترسلية (رسائله إلى ابنته، ورسائله إلى محمد توفيق... إلخ) أم قراءة نتاجه الترسلي العام بوصفه كلا لا يتجزأ؟ هذه أسئلة ربما يصعب الاتفاق على الإجابة عنها، لكننا ندرك أن أي إجابة يختارها الباحث ستملي عليه بالضرورة تلقياً مختلفاً، وربما تفضي إلى نتائج مختلفة. أما ما نميل إليه نحن ونعتزم القيام به إن شاء الله فهو دراسة أدب حمزة الترسلي بشكل عام.

لماذا الرسائل؟:

حمزة شحاتة كما هو معروف شخصية متعددة المواهب، فقد وصف بأنه شاعر وناثر وفيلسوف وفنان... إلخ. ولا شك أن ثمة ما يبرر كل وصف وصف به، فقد كتب الشعر وكتب النثر واستهوته الفلسفة والحكمة وأحب عزف العود. ولكن السؤال الذي لم يطرحه الدارسون - حسب علمي - من قبل هو: لماذا كان جل كتاباته النثرية (وربما كتاباته بشكل عام) ترسلية خاصة في الحقبة المصرية من حياته؟ الحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال مرتبطة إلى حد كبير بطبيعة الحياة التي كان يعيشها شحاتة في مصر. فقد وصف عدد غير قليل من الباحثين العزلة المحكمة التي أحاط شحاتة بها نفسه أو ضربت عليه أثناء إقامته في مصر، إذ كان اتصاله بالناس قليلاً إن لم يكن منعدماً. وقد كان يعيش غربتين في آن واحد: غربة مكانية لكونه بعيدا عن وطنه، وغربة نفسية أو وجودية لكونه بعيداً عن الناس من حوله. ومع ذلك ضل حياً بمعنى من المعاني، لأنه رفض كما هو معلوم أي خيار آخر غير

الحياة، ولكنها حياة منعزلة أشبه بمنفى اختار أن يحيا فيه، يقول لابنته في إحدى الرسائل: «تمت عزلتي الآن.. ولم تعد لي علاقة بأحد» (شيرين/ 34)، ويقول في إحدى رسائله إلى عمر توفيق مشيراً إلى هذه العزلة: «إن وضعي هنا على ما تعهده من انقطاعي التام عن الناس» ملمحاً إلى طبيعة الحياة التي هرب إليها: «لأمر ما هرب العارفون من متاعب الحياة وعذابها إلى متاعب الزهادة ورياضة النفس على التزام الحرمان والاستقرار عليه.. واستدبار الدنيا وما فيها» (الرسائل/ 90-91).

ولكي يشعر شحاتة بحياته الجديدة شعوراً حسياً كان لابد له أن يتصل بآخرين يشعرونه أو يوهمونه بأنه مازال حياً. لذلك وجد في فن الرسائل وسيلة مثالية للإحساس بالحياة، فكانت هذه الرسائل التي كتبها إلى عدد من الأقرباء والأصدقاء الذين كان يحيا أو يتجاوب معهم روحياً وفكرياً، أو إلى من سماهم الغذامي «مجتمعه السيكولوجي»[19]، بمثابة ثقب في جدار العزلة التي كان يخاتلها من حين لآخر ليكتب رسالة تصله بالناس الذين اختار أن يكون معهم ولو عن بعد. ولعل أفضل ما وقفت عليه في وصف هذا المجتمع الخاص الذي كان يجمع – وإن عن بعد- بين حمزة شحاتة وأصفيائه ما كتبه صديقه حسن محمد كتبي في رسالة له، كتبها رداً على رسالة كان شحاتة قد أرسلها إليه. فكتبي يرى أن ما يربط بينهما ليس الظروف المعيشية الحسية اليومية التي تربط عادة الناس بعضهم ببعض ثم ما تلبث أن تتلاشى، بل إن ما يربط بينهما هو علاقات تنشأ عن التجاوب الروحي ولا تحتاج إلى التقاء حسي مكاني لأنها «تأخذ قوتها ونضوجها وحيويتها من صروف الحياة من الانطباعات العامة، من النبع الخالد الذي سيجري في النفس البشرية فلا تدري له بداية ولا نهاية... إنها تهضم كل الانطباعات والمعاني، والاحاسيس ثم تقدمها غذاء ينمي وجودها وكيانها، *وكذلك ما بيني وبينك*»[20].

ومعلوم أن هناك تلازماً كبيراً بين فن الرسائل والعزلة أو المنفى أو الغربة، «فكل واحد منهما يحتم الآخر، لأن البعد والغياب يحفزهما معاً» كما يقول أحد النقاد[21]. وهذا الربط بين أدب الرسائل والغياب ربط أدركه

نقادنا العرب القدامى جيداً، فابن وهب على سبيل المثال يعرف الترسل بأنه «كلام يراسل به من بعيد»[22]. ومن منظور المترسلين العرب القدامى يمكن أن «تمثل الرسالة الصديق الغائب، موهمة بحضوره، فالرسالة كانت تعرف عندهم بـ «شاهد الإخاء». فالرسالة في هذه الحالة «تقوم مقام الصديق، وقراءتها تقوم مقام التحدث إليه»[23]. ويرى فنسنت أن من أهم وظائف الرسائل «أنها تحل محل المحادثة الحقة بين الأشخاص الذين فرقت بينهم المسافات»[24].

وإذا ما نظرنا في رسائل شحاتة، فسنجد أن بعضها يتحول إلى حديث أو محادثة صائتة بينه وبين من يراسله، ولكنها محادثة تجري على الورق ومن على بعد، فهو أحياناً يمطط حروف كلماته ويكررها ويشددها، كما في الكلمات التالية: «رس.. س.. س.. الة» و«ت.. س.. س.. س.. ديد» و«بنفس.. س.. الس.. وال» (الرسائل/ 23-24)... إلخ، ويستعمل بعض العبارات والمفردات العامية، بل إن لغة الحديث هي اللغة التي كان يستعملها شحاتة في رسائله أكثر من اللغة الكتابية، كما يتضح ذلك من الاعتراف الصريح التالي الذي يرد في إحدى رسائله إلى محمد عمر توفيق: «ليتك تعيد إليَّ هذه الرسالة لأقرأها فإني الآن أكتبها ولا أقرأ منها حرفاً. أكتبها كما كنت *أتكلم إليك* في جلسة من جلساتنا التي ضيق مساحتها أنك بعيد» (الرسائل/ 117-118). وظاهرة التقارب بين لغة الكتابة ولغة الحديث، أو ظاهرة الكتابة الصائتة في رسائل شحاتة ظاهرة ألمح إليها الأستاذ أبو مدين في الكلام الذي اقتبسناه منه آنفاً حول أسلوب هذه الرسائل، وربما كانت هي التي عناها الأستاذ محمد حسين زيدان في قوله: «وميزة لحمزة شحاتة أن تفهمه حين تقرأه بالأذن، لأن ما يكتبه له جرس منغم، كأنما طبيعة الشعر فيه قد تزينت بموهبة الموسيقى،... فهو من الكتاب الذين تزيد فهما له حين ترفع صوتك بالقراءة»[25].

وفي بعض رسائل شحاتة، تصور فترة قراءته الرسائل التي يتلقاها

على أنها فترة استماع كما في المثالين التاليين: «*أسمعيني* قهقهتك من أو على هذه الرسالة» (شيرين/ 119) و«أول صوت فتحت عليه أذني هو *صوتك* الحبيب..» (شيرين/ 110) قد يعلل ذلك بأن شحاتة كان يستمع فعلاً إلى هذه الرسائل وهي تقرأ له عندما لم يعد باستطاعته القراءة، ولكن شيوع هذه الظاهرة في رسائله المتقدمة يقلل من وجاهة هذا التعليل. كما نجد أن الفترة التي يقضيها في كتابة الرسائل تتحول إلى لقاء ورقي حميمي يجمعه بمن يكتب إليه، يقول مثلاً: «كان هذا *اللقاء* طويلاً جداً.. لا عليك سنكون أكثر تحفظا ومراعاة لظروف ربات البيوت في *اللقاءات* المقبلة...» (شيرين/ 64).

لا شك أن الرسائل كانت تشكل بالنسبة لحمزة شحاتة إكسير الحياة أو الرئة التي يتنفس منها، والعين التي يبصر بها واليد التي يصافح ويكافح بها. لقد وفرت له الرسائل مساحة واسعة من حرية الكلمة لم يجدها في المجالات الأخرى، كما يقول عزيز ضياء[26]. لذلك فلا غرابة في أن نجد أن أمر كتابة الرسائل عند شحاتة وارسالها إلى أصفيائه ومتابعتها والسؤال عنها بل وحتى استكتابها منهم أحياناً قد أخذ حيزا واسعا في رسائله. فهو يقول لابنته مثلاً: «عرفت بعد تحقيق مرير أن أحد [كذا] الرسالتين وصلتك وأجبت عليها فابحثي عن الرسالة الأخرى فقط وطمانيني [كذا]» (شيرين/ 103). ويقول في رسالة أخرى إليها: «أني أريد أن أعرف مصير رسائلي. وهذا لا يتأتى مطلقاً بغير أن تبدئي رسائلك المؤرخة بذكر ما وصلك من رسائلي أيضاً» (شيرين/ 92). ويقول أيضاً: «حذار أن تعيدي إلي رسائلي بالبريد وعليها إشارة البريد التقليدية يعاد إلى المرسل لعدم الاهتداء إلى العنوان» (شيرين/ 108). أما بالنسبة لتوفيق فيقول له، على سبيل المثال: «سألتك متى وكيف اطلع الصديق على رسالة أو رسائل مني إليك ؟ فأجبت جواباً غامضاً ... وكانت هناك رسائل لابد أن يكون لها جواب تفيض به استجابة أو مشاركة أو رجعاً ...» (الرسائل/ 98)، ويقول له أيضاً: «أرجو أن لا تكتب إلي رسائل تفيض بالتحفظ فإن مما يؤلمني أن يكون البعد من أسباب إشاعة الانقباض» (الرسائل/ 86)، ويقول كذلك: «كنا أيضاً متفقين

على ألا تنقطع الرسائل بيننا أو أن هذا على الأقل هو ما وجب إن يكون مفهوماً» (الرسائل/ 67). ويطول بنا المقام إذا ما رمنا تتبع مثل هذه الإشارات الكثيرة التي تؤكد كلها الأهمية القصوى للرسائل في حياته، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنها كانت حياته ذاتها!.

إشكالية نشر الرسائل:

يكاد يتفق أغلب من كتب عن شحاتة على انه كان عازفاً عن نشر إبداعه النثري والشعري، ولكنهم يختلفون في تفسير هذا العزوف؛ فبعضهم يعده تواضعاً وزهداً، وبعضهم يعده احتجاجا على المجتمع، وبعضهم يعده تكفيرا عن خطيئة النشر والشهرة التي اقترفها في مطلع حياته الأدبية[27].

والواقع أن لي ملاحظتين على هذه الظاهرة وعلى تفسيراتها: الأولى هي أنني بعد أن قرأت الرسائل قراءة أحسبها متأنية وجدت أن مسألة العزوف عن النشر مسألة تحتاج إلى إعادة نظر. فلقد تبين لي أن تمنع شحاتة واحتجاجه أحياناً على نشر رسائله أو بعض إبداعاته لا يعني بالضرورة أنه كان ضد انتشار إبداعاته وخاصة رسائله، بل أستطيع الزعم بأنه كان يعلم أن رسائله كانت منتشرة أو تنتشر وتتداول خاصة بين أصدقائه، بل إنه كان هو أحياناً يأمر بنشر بعضها كما سنرى. لقد كان ربما معترضاً على ظروف نشرها وليس على نشرها، وبين الأمرين فرق كبير. فلو دققنا في السياقات التي عارض فيها شحاتة ابنته في فكرة نشر رسائله إليها، لوجدنا أنه يتحدث فيها جميعاً بأسلوب ساخر هازل، بل إن هذه المواطن من الرسائل تحديداً هي التي يكثر فيها استعمال العامية بصورة قد يفهم منها أنه ربما لم يكن جاداً في معارضته لفكرة النشر في حد ذاتها، بل كان معارضاً ربما لإساءة استخدام ظروف نشرها. فهو يقول مثلاً:

«والآن إلى حساب حماقتك... تنشرين رسائل؟ هل أنا عملت لك حاجة؟؟ هل أنا نهرو ؟! أو تولستوي.. أو نابليون... أما جنان بصحيح!! رسائل

إيه وخبص إيه وليه؟ أنت عاوزة أني أصبح نكتة القرنين العشرين واللي بعده؟ عليك اللعنة مع الاحتفاظ بحق يوسف وهبي أصلاً وعادة.. احذري وإلا كانت وقعتك أسود من شنب جوزك اللي لازم يكسر دماغك... إحنا في إيه والا إيه؟ مش كفايه اللي أنا لاقيه.. ليه تخليني مسخرة على آخر العمر؟ مش كفاية ساعة زوجك اللي عايزني أعمل هافيش واتحزم بها في وسطي؟ يا فرقة آخر ساعة.. يا عيلة مرزوق أفندي؟» (شيرين/ 156-157) ويقول ملمحاً ربما إلى المردود المادي المتوقع من نشرها: «من الذي ناشدك بنشر رسائل أبوكي وأبو أبوكي؟ الحقيه بالرعيل الأول من حمقى التاريخ.. أنا أناشدك الله أن تسيبيني من حكاية الباناديت لأل نهرو وابنته الجوهرة اللامعة وبلاش وحياة أبوك من الرسائل ونشرها دي حاجة هايفة ما تجيب كيلو فستق» (شيرين/ 189). وربما كان أقوى دليل على أن رفض شحاتة لنشر رسائله كان مرتبطا بظروف النشر ودوافعه لا بالنشر في حد ذاته ما قامت به ابنته شيرين - وهي أعرف الناس به - عندما قررت نشر رسائل والدها.

أما في رسائله الأخرى، وخاصة تلك التي أرسلها إلى محمد عمر توفيق، فقد أثيرت هذه الإشكالية مرات متعددة. فعلى سبيل المثال، كتب شحاتة في إحدى رسائله رداً ساخراً على ما سماه تهديد توفيق بنشر رسائله قال فيه: «ضحكت من تهديدك بنشر رسائلي إليك، فما يخيفني من النشر والإذاعة أهون مما يخيفك، وما قد يصيبني من الشر منهما أيسر مما يصيبك... وعلى أن النشر يخلو مما يثير قلقي وقلقك، فماذا يمكنك أن تختار وأن تدع ولماذا؟ وعلى أي نحو ولاية غاية؟ إنك ستبذل من الجهد وتحتمل من العناء ما يشغلك عن (مقطوعيتك اليومية) في البلاد والعباد...» (الرسائل/ 102). والحقيقة أن قارئ هذه الرسالة التي يبدي فيها شحاتة اعتراضه على نشر الرسائل وإن بأسلوب ساخر، لا يمكن أن يتخذها دليلاً على رفض شحاتة لفكرة النشر ذاتها، بل لأن توفيق ربما أراد من نشرها للقراء (ربما في جريدة البلاد) أن يتخذ النشر وسيلة غير مباشرة لتقديم مبلغ مالي معين لمساعدة شحاتة، خاصة بعد أن اعتذر شحاتة بأسلوب مراوغ

عن فكرة الكتابة بأجر التي عرضها عليه توفيق بحجة أن الأجر المعروض عليه «لن يغطي بحال، احتمالات المشروع وتكاليفه، وبإيجاز مخاطره» (الرسائل/ 111). ومما يدل على أن الرفض كان منصباً على ظروف النشر وليس على النشر، موافقة شحاتة على نشر رسالته هذه «سيكون من حقك نشر رسالتي هذه ليدرك القراء أن فساد الاحتراف قد زحف إلى الهواة أو لتأجيل حكمهم أعطيك حق نشرها على شرط الهواية، بلا أجر ولكن أتراك تخدم الحقيقة والفن بنشرها؟ لا» (الرسائل/ 113). ويبدو أن هذه الرسالة قد نشرت واستلم شحاتة أجرها مكرهاً، يقول: «وصل المبلغ مقابل المائتي ريال وليتك لم تبعثه لأن ما نشر لم يكن شيئاً يقصد نشره وإنما كان كلمة من صديق لصديق جرى ما فيه على شرط الهواية» (الرسائل/ 114). ولم يكن السبب وراء احتجاج شحاتة على عبدالسلام الساسي عندما نشر بعض أشعاره في عكاظ مرتبطاً بتواضع شحاتة أو تكفيراً عن خطيئه النشر والشهرة كما يرى الدكتور الغذامي، بقدر ما كان مرتبطاً بقصة مقدمة كتاب (شعراء الحجاز في العصر الحديث) التي نسبها الساسي إليه وعقابيلها. فقد ورد في هذه الرسالة بعد أن اعترض شحاتة على نشره أشعاره قوله: «وتعلم يا صديقي أني لا أكره الثناء لكي أظهر بمظهر المتواضع... إنها قصة المقدمة التي نسبت إلي في مقدمة كتابك «الشعر الحديث» يبعثها القدر، ويبدك لتحرث بها في البحر مرة أخرى»[28]. ولذلك نجد حمزة شحاتة يطالب الساسي بنشر هذه الرسالة، لأن ظروف النشر هو الذي يحددها هنا وليس الآخرون، يقول: «حسبي منك أن تبرأني من هذه الوصمة بنشر رسالتي، وإنها أمانة لي عندك أعرف أنك ستؤديها»[29]. ويبرر اعتراضه على طلب عبدالله خياط نشر شيء من شعره بقوله: «لماذا يا ترى تريد أن تعرضني لمهاترات بعض الصبية الذين يمارسون النقد من الذين لا يعرفون غير مدح أصحاب الثراء الذين ينفحونهم بالمنح، وأصحاب الصحف الذين ينشرون لهم ما يكتبون من عبث»[30].

إن قارئ الرسائل المتبادلة بين شحاتة ومحمد عمر توفيق لا يملك

إلا أن يخرج بانطباع مفاده أن تبادل هذه الرسائل وانتشارها بين الأصدقاء كان أمراً شائعاً، فقد كانت الرسائل تنسخ أكثر من نسخة، ويقرأها أكثر من قارئ، كما يتضح من قول توفيق: «رسائلك التي أخذتها مني لم تبعثها إليَّ إلى الآن، فهل هذا معقول؟ إن من بينها رسائل ذهبت خطأ... وهي لعزيز وقنديل ومن لا أذكر الآن الجميع - فضلاً - أعده إليّ، أو اصحبه معك إن كنت صاعدا في الحال؟» (126/ الرسائل). ويرد عليه شحاتة بقوله: «الرسائل بين يدي المتعهد بنسخها وستكون معي يوم اطلع من دول! إلى الطائف. أما ما معها من رسائل أخرى لآخرين فهي كما هي في مواضعها» (الرسائل/ 48). بل إن الرسالة الواحدة قد كانت ترسل إلى شخصين في وقت واحد مثل الرسائل المرسلة إلى شيرين وزوجها (شيرين/ 131، 181) مثلاً، أو تتضمن رسالتين إحداهما تكون متنا والأخرى حاشية كالرسالة التي أرسلها شحاتة إلى توفيق وذيلها برسالة إلى عبدالله عريف (الرسائل/ 59). ومما يدل على أن رسائل حمزة شحاتة قد كانت متداولة في بعض الأوساط تعليق عبدالله عريف على رسالة كتبها شحاتة إلى توفيق (الرسائل/ 55)، بل ربما كانت قراءة الرسائل في بعض الأحيان جماعية كما يفهم من قول توفيق في إحدى رسائله إلى عزيز «وقرأت رسالتك أو قرأناها معا - أنا وحمزة - ثم قرأنا فصولاً من المذكرات... وكان حمزة يذكر المحاضرة في هذه الأثناء» (الرسائل/ 216).

ومع ذلك فلا يملك القارئ لرسائل شحاتة إلا أن يلمس شيئاً من التناقض والتعارض في مواقفه من النشر. فهو أحيانا لا يمانع من نشر كتاباته، وفي أحيان أخرى يبدي تخوفا وربما سوء ظن ومعارضة. ولكن ينبغي أن ندرك بأن هذا التعارض والتناقض ليس خاصاً بموقفه من نشر أعماله فحسب، بل هو سمة تكاد تنتظم كل حياته وفكره وإبداعه الأدبي، يدركه كل من يتعامل مع أعماله. ويبدو أن هذه السمة قد لوحظت وشخصت، بل وشرحت، منذ وقت مبكر، كما يتضح من كلام محمد حسين زيدان التالي: «من السهل أن أكتب عن حمزة شحاتة الشاعر، ذلك أنه فيما عرفت عنه

وما خبرته فيه يتمتع بازدواجية في كثير من مسالكه الفكرية والوجدانية، ازدواجية ليس فيها التنافر، وإن استنفر بها إعجاب الأصدقاء وخصومة المتنافسين. فالاعتدال في إبراز هذه الازدواجية يصعب أن يفهمه الذين لا يعرفون قوة إعجابه بنفسه وقوة تعجبه من مزايا الآخرين أو رزاياهم»[31]. والحقيقة أن هذه الثنائيات الضدية في فكر شحاتة وأدبه لا يمكن فهمها جيدا إلا إذا أخذنا في حسباننا التحول الجذري الذي مر به فكر شحاتة وأدبه من عالم المثال إلى عالم الواقع. ولعل رسائله هي خير ما يبرز هذا التحول ويساعد على فهمه وقد يساعد على تبريره أحياناً.

وهذا يقودني إلى طرح ملحوظتي الثانية حول أسباب تردد – ولا أقول عزوف – شحاتة في نشر رسائله أو إبداعه بشكل عام، وهي أن حمزة لم يكن في رأيي متواضعاً ولا زاهداً، ولم يكن يعاني من خطيئة النشر والشهرة، بل كان خائفاً على أدبه ضنيناً به على مجتمع كان يشعر أنه ليس جديراً – لأسباب متعددة – بهذا الفكر والأدب الذي أفنى زهرة عمره في سبيل إنتاجه. فحمزة شحاتة لم يكن خائفا من نشر أدبه بل كان خائفا عليه، كما يخبرنا محمد حسين زيدان: «فهو [شحاتة] الجبان في عدم الإعلان عن هذا النتاج خوفا عليه لا خوفاً منه، وقد أرسلت له كتاباً يقرؤه كتبت في ورقة أقول له: تريد أن تكون عدماً في الحياة وأنت حياة في العدم؟ فجاءني يقول لي: لا تخرجني من الخوف على ما أنتجت نظماً ونثراً، لأني أعرف مجتمعي، فهو لا يزال يسمينا الأدباتية»[32]. ولذلك فتفسير الأستاذ أبي مدين ربما كان من أقوى التفسيرات التي قدمت في هذا الصدد، عندما قال: «إن مرد ذلك اليأس، فلم يبق أدبه، لأنه قدر أنه غير مقدر، وشخصيته الطاغية في قوتها وشممها، حين لم تنل نصيبها من الرفعة والتقدير والعناية... أعرض عن الناس والحياة، وأحرق شعره ومزقه شر ممزق؛ بل أقول اعتزل الحياة والأحياء»[33]. قد كان شحاتة ببساطة توحيدي النزعة بمعنى العبارة، فهو مثل أبي حيان التوحيدي رجل ظلمه عصره فظلم نفسه، وهمشه مجتمعه فهمش نفسه، وأخيراً قتله مجتمعه فقتل نفسه. على أننا لا ينبغي أن نفهم

مسألة حرق الإبداع والموت في هذا السياق فهما حرفياً، بل رمزياً، فأدب التوحيدي - رغم كل ذلك - وصل إلينا، وكذلك أدب شحاتة أو كثير منه.

مضامين الرسائل:

لا شك أن من أهم قضايا الخطاب الترسلي عند شحاتة المضامين التي يحويها، بل إن كثيراً من خصائصه الفنية والأدبية مرتبطة بهذه المضامين. وعلى الرغم من تعدد وتنوع الموضوعات والقضايا التي تناولها شحاتة في رسائله ، إلا أننا سنصنفها في ثلاثة محاور رئيسة، نستعرض كل واحد منها هنا بإيجاز:

1 - *المضمون الاجتماعي*: حظي المجتمع بتجلياته المختلفة باهتمام واضح في رسائل شحاتة. وهذا الاهتمام بالمجتمع يتجلى، أولاً في اهتمامه البالغ بقضايا مجتمعه الأسري الصغير وخاصة ما يتعلق منه بابنته شيرين، وثانياً بقضايا مجتمعه الأوسط السيكولوجي ممثلاً في أصدقائه، وثالثاً بقضايا المجتمع الأكبر بتجلياته المختلفة عربية كانت أم إسلامية أم إنسانية. ولا شك أن درجة اهتمامه بهذه القضايا الاجتماعية في رسائله جاء متفاوتاً، فاهتم في رسائله إلى ابنته شيرين بالحديث عن بناته وتربيتهن وتعليمهن ورعايتهن والاهتمام بشؤونهن وخاصة ابنته شيرين. فرسائله إليها ابتدأت بمحاولة تخفيف وطأة الغربة عليها والتسرية عنها بعد زواجها وانتقالها إلى المملكة، وامتدت بعد ذلك لتشمل كثيراً من النصائح والدروس والتوصيات والمشاعر والعواطف الأبوية الحانية. وقد غطت هذه الرسائل جوانب الحياة الاجتماعية المختلفة لابنته شيرين، بدءاً من مناقشة الموقف التي ينبغي أن تتبناها تجاه الحياة والناس والدين والمجتمع، وانتهاء بسرد بعض النصائح المتعلقة بالأمور والقضايا الحياتية اليومية مثل الدراسة والتمارين الرياضية وأمور الحمل والولادة والمطبخ وتربية الأبناء... إلخ. ولا يمكن لقارئ الرسائل إلا أن يلحظ

التركيز المتكرر على فكرة محورية تكررت في الرسائل وهي ضرورة أن تعيش ابنته كما يعيش الناس وأن تكون كالآخرين: «دعي كل شيء الآن – حتى التفكير في رسائلي ورسائلك. حاولي أن تكوني كالآخرين لا أكثر اهتماماً بما يجب أن يشغلك كدراستك الجامعية الآن». (شيرين/ 123).

وعلى الرغم من أن الأسلوب الذي اتبعه شحاتة في رسائله إلى ابنته كان أسلوباً توجيهياً مباشراً، عماده أسلوبا الأمر والنهي أو «افعلي ولا تفعلي»، إلا أن بعض الأساليب التي وظفها فيه مثل السخرية والحكاية واستعمال العامية وغيرها قد خففت من حدة هذا الأسلوب الوعظي وجعلته مستساغا مقبولاً. وحمزة شحاتة في رسائله إلى ابنته لا يرى ضيراً بعض الأحيان في أن يبادل ابنته الدور فيكون هو المستنصح وتكون هي الناصحة ويكون هو الشاكي وتكون هي المشتكى إليها، يقول في إحدى رسائله إليها بروح ساخرة: «المألوف أن لا يشتكي الوالد إلى ابنته ... بل تشكو إليه هي.. لأن العكس وهو ما فعلته يدخل على اللون التراجيدي لون الكوميدي.. أي يمزج الأسود بالأبيض». (شيرين/ 106). أما القضايا الاجتماعية الأخرى التي يتناولها في رسائله الأخرى فتتناول موضوعات من مثل الصداقة الحقة ومتطلباتها وتبادل الأخبار الاجتماعية والعملية مع من يراسلهم، والتعبير عن بعض مشاعره تجاههم مثل المودة والمحبة والعتاب. كما يحظى استرجاع ذكرياته معهم، وخاصة مع محمد عمر توفيق، وحنينه إلى الوطن بنصيب وافر من اهتمام رسائله.

2 – *المضمون المعيشي*: لعل هذا المضمون من أهم المضامين التي تركز عليها رسائل شحاتة خاصة رسائله إلى توفيق. فقد بدا فيها مشغولاً مهموماً بأمور حياته المعيشية بصورة قد تدعو إلى الدهشة. فهو – وإن بدا في كثير من أشعاره ومحاضراته وكتاباته الأخرى مثالياً إلى أقصى درجة مترفعا ذا أنفة وكرامة ، فقد بدا في كثير من رسائله إلى توفيق واقعياً إلى أقص درجة يكاد في بعض الأحيان يكون مستجدياً . ويمكن تلخيص

مظاهر المضمون المعيشي في الأمور التالية: (1) الشكوى المريرة من سوء العيش وقلة ما في اليد، (2) الاستجداء والطلب المباشر، (3) الإحباط واليأس، (4) الصبر أو التصبر والهروب. ويمكن للمقطع التالي الذي وقفنا عليه في كتابه (رفات عقل) أن يفسر هذا التحول الكبير الذي حدث في حياته في هذه المرحلة التي كتب فيها رسائله: «ظللت أدور كالسجين في نطاق العقل والأخلاق والواجب عندما كنت شاباً؛ ففقدت نشاطي، واكتهلت فمضيت أجري وراء ما فاتني من أحلام الشباب فسقطت إعياء»(34). وسنورد هنا بعض الأمثلة التي توضح هذه المظاهر. يقول شحاتة في الشكوى من ظروفه المعيشية: «إني مستغرق في هذا الفراغ الذي يحيط بي خارج نفسي وداخلها.. تمتلئ فيه نفسي بهذه الفواجع التي زلزلت كوني.. ولله الأمر وهو ولي التوفيق» (الرسائل/49). ويقول معلقاً على من سخر من قبوله العمل في وظيفة مصحح لغوي: «إننا مانزال هنا.. في الحجاز حيث لا يصدق شيء.. حتى أنك في حاجة إلى العمل» (الرسائل/ 70). وفي الشكوى من وضعه في مصر يقول: «إن وضعي هنا على ما تعهده من انقطاعي التام عن الناس، والتوفير على الاشتغال بكفالة هذا المجتمع الصغير المعقد الذي أنزل من أفراده منزلة الأب والأم والمعلم والرقيب والدادة والزميل والخادم» (الرسائل/ 91). وفي إحدى الرسائل يذكر أنه لم يكن يجد ورقاً يرد فيه على رسالته الأمر الذي جعله يكتب هذا الرد في دفتر مدرسي من دفاتر بناته إلى أن يتيسر له الورق. (الرسائل/ 84). وربما كانت هذه الظروف هي التي أجبرته على البحث عن مصدر رزق معين، فهو يسأل توفيق عن أخبار الوظيفة التي رشح لها، ويسأله كذلك عن المساهمة، ويطلب منه أن يبذل ما يستطيع لقضاء بعض حاجاته، ويطلب كذلك منه النصح في كيفية الحصول على أمور معيشية قد يجهل القارئ كثيرا منها لتعمد شحاتة عدم الإفصاح عنها، ولعل من أهمها عدم إجادته الكيفية التي ينبغي أن يراسل أو يحادث بها المسئولين الكبار في أمور الوظيفة أو

المنحة. فهو في إحدى رسائله إليه يقول: «أما وأنت ما تزال وطيد الأمل في أرض المعاد فما عليك إلا أن تكتب لي صورة ما تريد أن أقوله... فوالله إنني لم أستطع أن أهتدي إلى شيء مقبول أو معقول... وأخشى أن تظهر عشرة من عثرات التعبير بوجود المنحة أملاً إبليسياً في نيلها...» (الرسائل/ 48). وهذا لا يعني أن شحاتة لم يحاول مكاتبة المسؤولين والتواصل معهم طلباً للوظيفة، لكن محاولاته كانت غالبا ما تمنى بالفشل. يقول واصفاً إحدى محاولاته الفاشلة: «أبرقت – غير مرعد – إلى المسؤول مهنئا بما دعوته سلامة العودة، وتجديداً لعهد الولاء والإخلاص.. ولم أتلق رداً.. فانقبضت.. وتلقيت الركبان بألوف الاحتمالات التي تمت إلى السوء ولو بأوهى سبب» (الرسائل/ 45)، وعبر عن انكساره وإراقة ماء وجهه دون جدوى بقوله: «ألا ترى أن من دلائل الإدبار المجنح أن يسكت المسئول فلا يجيب، ويكون الخسران بكشف العورة لغير راغب امتحاناً عسيراً لآخر بقايا الكرامة في نفس صاحبها» (الرسائل/ 44). ويقول في رسالة أخرى متبرما من الوعود المطولة: «وإلا بما تفسر الرغبات الطيبة على تأتي الإمكان لتحقيقها كل هذه الأعوام المتلاحقة من ذوي الصلاحية؟» (الرسائل/ 22). ويبدو أن هذا كان متعلقاً بوظيفة كان قد وعد بها إذا ما انتقل إلى الحجاز: «إن ما سمعته عن احتمال انتقالي إلى الحجاز صحيح من حيث انعقاد الرغبة منه وعليه إن شاء الله. أما أن لي عملاً معيناً أو وظيفة مسماة فهذا لم أتلق عنه إشارة مفصلة أو مجملة حتى الآن» (الرسائل/ 67).

ويبدو توفيق من رسائله شديد الإلحاح على شحاتة في العودة إلى الوطن، ولكن شعور حمزة بعدم إمكانية الحصول على عمل معقول يؤمن له ولبناته حياة كريمة هو ما منعه من العودة وتسبب في كثير من شكواه التي بثها في الرسائل. لنستمع إلى هذا المقطع المثير الذي يعبر فيه شحاتة عن فشله في الحصول على وظيفة يعيش منها بسبب عدم معرفته بطرق اصطيادها، وفشل المسئولين في تحقيقها له: «... لقد غدوت كالمرأة التي

عاشت وراء سترها حتى بلغت الكهولة فإذا دفعها الضنك لالتماس المعاش وجب أولا أن تتعلم كيف تصطاد الرجل أو كيف تحمله على أن يصطادها. إني أسمع أغاني التقدير لكفاءاتي ولأخلاقي من أصحاب السمو ومن أصحاب السعادة أعواما طويلة ممتدة ولكن أهناك شيء محدد؟ أنا أسير في اتجاهي.. وأتمتع بالاستماع إلى أغاني التقدير وطقاطيقه» (الرسائل/ 18-19). وكان إخفاقه هذا قد قاده إلى تغليب سوء الظن في نفسه وفي غيره، فبدأ يتصرف «على أسوأ الاحتمالات» (الرسائل/ 26). كما يقول، وقر في نفسه أنه «لم يعد يصلح لشيء مما يصلح له الناس» (الرسائل/ 37). كل هذا قاده إلى ما يمكن تسميته بالصبر الاضطراري أو الاستسلام: «وقد قسم الله الأرزاق بين الناس أول الخليقة فسرى التذمر بينهم كل يتطلع إلى قسمة غيره صعوداً ..» (الرسائل/ 60)، فلذلك، لابد له من الصبر الذي يفرضه الواقع على إرادة الإنسان، لا العقل. (شيرين/ 97). ولابد له كذلك من ترويض النفس على حياة التزهد والحرمان وقبول تبعات ذلك: «لأمر ما هرب العارفون من متاعب الحياة وعذابها إلى متاعب الزهادة ورياضة النفس على التزام الحرمان والاستقرار عليه.. واستدبار الدنيا وما فيها... لكن هذا الهرب غير ميسور إلا لذوي المواهب والعزائم ولمن خار الله فيه ولقد مات الزمان وأهله» (الرسائل/ 91-90).

3 - *المضمون الفكري والأدبي*: احتلت القضايا الفكرية والأدبية مساحة لا بأس بها من رسائل شحاتة ، فيندر أن تخلو رسالة من رسائله من «ومضات فكره وفلسفته وأدبه»[35]. ويمكن طلبا للإيجاز تصنيف الأبعاد الفكرية والأدبية لرسائل شحاتة فيما يلي:

1 - شذرات فكرية وفلسفية مختلفة جاءت متناثرة في الرسائل حول الحياة والإنسان والوجود. وقد عبر عنها شحاتة في الغالب بأسلوبه الحكمي الموجز المشهور، منطلقاً - في أحيان قليلة - من منظوره المثالي للعالم، وفي أحيان كثيرة من منظوره الواقعي له. وهذه

الشذرات تأتي في الغالب الأعم على سبيل الاستطراد، ويصعب حصرها هنا.

2 - رسائل تتحول إلى ما يشبه المقالة الأدبية فتخصص كلها أو جلها لتناول قضية أدبية أو فكرية معينة. ومن أبرز الأمثلة على تحول الرسالة إلى مقالة الرسالة التي يصف فيها شحاتة مصر وأهلها وصفا طريفاً ممتعاً ويختتمها بقوله الذي لا تكاد تفارقه الشكوى: «وبعد فما تحدثت إليك عن مصر حديثا يتم به معناها في نفسك ، كما عرفت.. لكني أجملت الكلام عما تهيأ لي ذكره، مشوشاً، مضطرباً ...» (الرسائل/ 43). وكذلك الرسالة التي يخصصها للحديث عن الفرق بين الميل والعادة (الرسائل/ 92-96).

3 - ملاحظات نقدية متفرقة يوردها حول الأدب وفنونه. فهو متابع لمقالات ابنته الأسبوعية ومشجع وناقد لها ولأسلوبها، «مقدمة خميسيتك عن الجفري كانت تفيض برصانة الأستاذية وعمقها وإشراق أسلوبها» (شيرين/ 145)، وفي رسالة أخرى يثني على مقالها الأسبوعي ويعبر عن فخره بها، لكنه لا ينسى أن يطالبها بالمحافظة على مستواها (شيرين/ 204-205). ويرد كثير من مثل هذه الملاحظات أيضاً في رسائله إلى توفيق، فهو يتحدث في رسائله بشيء من التفصيل عن شروط كتابة المقالة الحقيقية (الرسائل/ 111) وينتقد أسلوب توفيق الرسائلي وكذلك القصة التي أرسلها إليه ليأخذ رأيه فيها وليكتب له مقدمة لها (الرسائل/78، 131). كما تحظى قصة المقدمة التي نسبها الساسي إليه بجزء كبير من إحدى الرسائل، إذ يبدو أن توفيق هو الذي تولى نشر الإعلان المتعلق بالتنصل من أفكار المقدمة " وأشكر لك فضلك علي بنشر الإعلان المتعلق بأفكار المقدمة.. وسيقول الناس شيئاً عن هذه الأفكار فيسرني أن تبعثه إلي قصاصات إن لم يمكن أن تبعثه أعدادا ينشر

فيها» (الرسائل/ 97). وفي الرسالة تفاصيل أخرى عن الموضوع لا مجال لذكرها هنا.

4 – مراجعات وقراءات سريعة لبعض الكتب التي كانت متداولة بين الأدباء في ذلك الوقت مثل كتاب «دع القلق وابدأ الحياة» وكتاب «كيف تكسب صديقاً» لديل كارنيجي (الرسائل/ 26-29)، ومذكرات ملك انجلترا (الرسائل/ 33) وغيرها.

الهوامش

1) عبدالله الغذامي. الخطيئة والتكفير (النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985)، ص ص 156-157.

2) عزيز ضياء. حمزة شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف. (مطبعة اليمامة، الرياض 1977 ص ص 45، 57) وانظر رأياً مشابهاً له في مقدمة إلى ابنتي شيرين. (تهامة، جدة 1980 ص ص 10-11). الاحالات التالية إلى هذا الكتاب ستكون داخل النص وسيكفي بكلمة شيرين).

3) عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره. (النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة 1998ص 38).

4) عمر الطيب الساسي، الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي. (تهامة، جدة 1986 ص 93).

5) محمد الدبيسي، http://www.arabstop.com/vb/archive/index.php/t-244.html.

6) أحمد سعيد بن مسلم، موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين. (نادي المدينة المنورة الأدبي، المدينة 1992 ج 2، ص 110).

7) محمد عمر توفيق، الرسائل. (جامعة أم القرى، 2003)، وستكون الإحالات اللاحقة إلى هذه الرسائل داخل النص.

8) محمد علي مغربي ،أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة. (دار العلم للطباعة والنشر، جدة 1984 ج 2)، ص 133).

9) المرجع السابق، ص 131.

10) المرجع السابق، ص 132.

11) محمد عبدالرزاق، «إلى ابنتي شيرين: رواية في رسائل»، المجلة العربية، ع 322، ذو القعدة 1424هـ، ص 45.

12) عبدالفتاح أبو مدين، في معترك الحياة. (النادي الأدبي الثقافي بجدة 1982)، ص 166

13) نقلت هذا النص من مرجع غاب عني الآن.

14) http://www.whitehern.ca/result.php?doc_id=E1-2.

15) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 156.

16) أبو مدين، في معترك الحياة، ص 164.

17) مغربي، أعلام الحجاز، ص 131.

18) محمد عبدالرزاق، ص 45.

19) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 240.

20) حسن محمد كتبي، صفحات مطوية من حياتي، (مطابع سحر، جدة 1416 ص 251.

21) http://www.pupress.princeton.edu/chapters/i7068.html.

22) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان. (مطبعة الرسالة، القاهرة 1996 ص 152).

23) A. Arazi and H. Ben-Shammay, "Risala", The Encyclopaedia Of Islam. (E.J. Brill, Leiden ,1995) vol. VIII.

24) فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون. (منشأة المعارف، الإسكندرية 1978 ص 465).

25) عبدالله خياط، «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، مجلة الفيصل، ع 255، رمضان 1413هـ، ص69.

26) عزيز ضياء، حمزة شحاتة، ص 57.

27) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ص 168-117.

28) انظر هذه الرسالة كاملة في دراسة الأستاذ عبدالله خياط، «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، الفيصل، ع 256، شوال 1418هـ، ص 69.

29) المرجع السابق.

30) عبدالله خياط، «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، الفيصل، ع 253، رجب 1418هـ، ص 68.

31) عبدالله خياط، «حمزة شحاتة عبقري زمانه»، الفيصل، ع 255، رمضان 1418هـ، ص ص 68-69.

32) المرجع السابق، ص 69.

33) أبو مدين، حمزة شحاتة، ص 97.

34) حمزة شحاتة، رفات عقل، (تهامة، جدة)، 1980، ص 88.

35) عزيز ضياء، حمزة شحاتة، ص 57.



ستكون محاضرة حمزة شحاته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) وما يسعفنا من شعره في موقفه الرجولي نموذجين لأدبيات شحاته ويكتنف أدبيات حمزة شحاته شيء من الغموض الذهني، والنفسي؛ نظراً لما أحاط به نفسه بأنه يعيش في غير مكانه الاجتماعي والأدبي، وأنه يمارس حياته في صور أقل من قدره، فتأزم نفسياً، فبدت حياته مضطربة وفق ميزانه للحياة. وكأنه قد وقع تحت منظور المتنبي لذاته في قوله:

واقفاً تحت أخمصي قدر نفسي واقفاً تحت أخمصيَّ الأنام

ومثل هذا الاعتداد المفرط بالذات، تجده مبثوثاً في أدبيات شحاته النثرية، والشعرية وهو في نثره أبين منه في شعره.

وكانت محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) التي كتبها وألقاها في جمعية الإسعاف، في شهر ذي الحجة من عام تسعة وخمسين وثلاثمائة وألف من هجرة المصطفى ﷺ. وطبعتها تهامة عام واحد بعد ألف وأربعمائة، الموافق لعام واحد وثمانين وتسعمائة وألف للميلاد. كانت تلك المحاضرة في كمها كتاباً إذ بلغ عدد صفحاتها مائة صفحة، وصفحة مطبوعة. وقد ذاع صيت هذه المحاضرة في الأوساط الثقافية المحلية في المملكة العربية السعودية، واقترن اسمها باسم شحاته كلما تحدّث أحد عن أدبيات شحاته، وكانت اللحظة التاريخية التي كتب فيها حمزة شحاته محاضرته تلك لم تألف إعداد المحاضرات الثقافية وإشاعتها بين المثقفين كما هو حال الكتابة في يوم الناس هذا؛ لقلة في المثقفين المهتمين بهذا النوع من المحاضرات، وقلة الجمهور كذلك مع ضعف في آليات التلقي. وهذا من أبرز الأسباب التي منحت المحاضرة قبولاً مسلماً به دونما نقدٍ، أو تعقيب يشعرك باستجابة

المتلقي في حالتي الانبساط لها أو الانقباض عنها انبساطاً، وانقباضاً، يشعرانك بوعي ثقافي متطوّر.

ولعل اللحظة التاريخية التي أعد فيها شحاته محاضرته كانت لحظة بناء، وإصلاح في مناشط الحياة جميعها بعد توحيد المملكة العربية السعودية في كيان واحد لم يمض على تكوينه سوى بضع سنين، وكان من أهم مفردات البناء والإصلاح خلق المواطن المشكل تشكيلاً يناسب المرحلة المتصورة، وينتقل بالحياة الاجتماعية من طور التخلف إلى طور المدنية كما يمارسها غير شعب، وحضارة في هذه المرحلة. وهذه النقلة الحضارية النوعية التي كان يبحث عنها حمزة شحاته كلفته عناء قراءة التراث الإنساني الباحث في إيجابيات قيم الحضارات، منذ حياة الإغريق ومروراً بتنظيرات بعض الفلاسفة، وصولاً إلى صور من مدنيات العصر الحديث عند الدول المتقدمة مدنياً. فأخذ هاجس تشكيل الرجل المناسب المؤهل لمواجهة مشكلات الحياة يضغط على تفكير شحاته، ورسالته التربوية فرصد في محاضرته تلك تصوره النظري لما ينبغي أن تكون عليه ملامح الرجولة كما تحدثت عنها المحاضرة منهجاً، ومادة. ويبدو أنه من المناسب تفكيك مفردات عنوان المحاضرة دلالياً، ووظيفياً، واحدة، واحدة تمهيداً لكشف عناصرها كشفاً تقريبياً وفق معطيات عباراتها، ونصوصها.

فالرجل. الذكر من نوع الإنسان، خلاف المرأة، وجمعه رجال. والرجل صفة عمرية لما بعد مرحلة البلوغ. وهي مرحلة الشباب. وقيل هو رجل ساعة ولادته إلى ما بعد ذلك، لكن وصف الرجل بالذكر بعد سن البلوغ، والشباب يتعلق ذلك بالقدرة على مواجهة متطلبات الحياة باقتدار، والقيام على شؤون حياته بتمكن قوي، وبشدة وكمال. تصديقاً لقول الله تعالى: ﴿الرجال قوّامون على النساء﴾. ولم يقل الغلمان والشباب ولا الأزواج في العموم. وتصغير رجل ،رُجيل، قياساً، وعند العامة، رويجل على غير قياس، يرجعون ذلك إلى الراجل في اشتقاقه منه. وجمع الجمع رجالات.

ويُقال للمرأة رجُلة؛ إذا تخلقت ببعض حالات الرجل في البرزة إلى الناس، ومخالطتهم وقوة حضورها في الرأي، والصناعة. أو كانت راجلة. وكانت عائشة رضي الله عنها رجُلة الرأي. فيقال في ذلك ترجلّت المرأة. وفي تغليب الرجل على المرأة يقال: الرجلان للرجل، والرَّجُلة. وإذا قيل هذا الرجل اتجه القصد إلى صور الكمال في الشخص المعني بذلك من الرّجال.

والرُّجلة، مصدر الرجل، وكذلك الرجولة. والأرجَلُ، الأشد. والمرأة المُرجِلُ، التي تلد الرجال. والمترجِّلات النساء المتشبهات بالرجال في الهيئة، والزي، لا في الرأي والعلم.

والرجيل من الرِّجال، الصُّلْبُ. والرُّجلة، نجابة الرجيل من الدواب والإبل. وهو الصبور على طول السير. وارتجال الكلام، التكلم به من غير تهيئة. وارتجال الرأي، الانفراد به دون مشاورة أحد. وفي الارتجال معنى الارتفاع، والبعد.

ولهذه الدلالات الرجولية متعلقاتها، من صفات جسدية فسيولوجية، وملامح ذهنية، ونفسية، بعضها مشترك بين الرجال والنساء، وبعضها ذو خصوصية رجالية وأخرى أنثوية.

وتشير مفردة عماد في جذرها اللغوي ومشتقاته إلى مفهوم سيادي مركزي. ففي مادة عمد وأسرتها اللغوية معنى أساس الشيء، وصلبه؛ فارتبط مفهومه بظواهر سلوكية حسنة وانسحب هذا المفهوم السلوكي الحسن على دوائر خارج السلوك. فالدربة في الكلام عموده. فقالوا: عمود البلاغة، وعمود الشعر، وعمود الموهبة، وعمود البيان. والبيان أصل من أصول السيادة عند العرب. فعمود الشيء على هذا الأساس مفهوم مادي وروحي، يحمل في جوهره قيم ذلك الشيء في السلوك، وفي المنطق، من حيث المرتكز والمنطلق. والصفة تجلّي وظيفة الموصوف في متعلقاتها، والخبر يكمل معنى الجملة في جملة الوصف الخبرية هذا الخبر الجملة الاسمية القارة من جهة ثباتها الخبري الكاشف بقوة العلاقة بين المسند والمسند إليه عن وظيفة الرجولة

وقيمتها من حيث الثبات، والملازمة والفاعلية. إذ من معاني مشتقات (عمد) العمود، وهو الذي تحامل الثقل عليه من فوق. كالسقف. والعماد، ما أقيم به. تقول: عمدت الشيء فانعمد، أي أقمته بعماد يعتمد عليه. والرجل طويل العماد، إذا كان منزله معْلماً لزائريه. والعمدة، ما يعتمد عليه.

وقد خلق الله السماوات بغير عمد تُرى. فيكون المعنى بعمد لا ترونها، أو بغير عمد وكذلك ترونها، أو تكون العمد قدرته سبحانه وتعالى التي يمسك بها السموات، والأرض. وهذه العمد التي لا تُرى. وعمود الأمر، قوامه الذي لا يستقيم الأمر إلا به. وعميد القوم وعمودهم، سيدهم. والعميد، سيد القوم. ويقال: استقام القوم على عمود رأيهم: أي على الوجه الذي يعتمدون عليه. وفي العمد معنى الإعجاب.

وهذه الدلالات التي تمحورت حول مفهوم (عمد) في اشتقاقاتها مؤشر قوي على اختيارها مستنداً، وظهيراً لاعتماد الخلق الفاضل على رسوخها، وتمكنها في سمات الصلابة، والقوة، والثبات وسلامة الفاعلية.

أما الخلق فهو مجموعة الصفات التي يتشكل بها ومنها السلوك الفردي، والجمعي على مستوى الإنسان. فالخلق بضم اللام وسكونها هو الطبيعة التي يخلق بها الإنسان. من خلق فطري، ودين، وطبع، وسجية. وتوصف الأخلاق بالمكارم، والفضائل في كل متعلقات الخير المفيدة. ولهذه المعاني الفاضلة للأخلاق أضداد من مثل الرذائل، والقبح، وغير ذلك.

والخلق: مجموع العادات، والمثل المطبوع بها ركائز النفس المفردة. غريزة، واكتساباً «كل مولود يولد على الفطرة، فأبواه، يهوّدانه، أو يمجسانه، أو ينصرانه». وهناك الخلق الفاضل الذي لا يصل إلى درجة الكمال في الالتزام به، وتمثله، وظهور آثاره على حركة الفرد. وهناك الخلق العظيم الذي وصف الله به نبيه محمداً ﷺ، وهو الدين الجامع لجوامع الأمر والنهي الإلهيين. وقد جاء في الحديث ما معناه أن أكمل المؤمنين إيماناً أحسنهم خلقاً.

والأخلاق الفاضلة الحسنة هي التي تضبط العلاقات، والاهتمامات بين أنواع المناشط الإنسانية في القول والفعل، فيحدث التوافق والانسجام بين تلك المناشط، كلما أخذت في الاعتبار أهمية الأخلاق في أداء دورها، ومهمتها في الحياة. ويحدث العكس إذا لم تأخذ في اعتبارها تلك الأهمية. وعلى هذا تتدخل الأخلاق في كل نشاط إنساني. بل قل في كل نشاط إنساني بلغ الغاية من السمو، والنجاح باعتماده على الأخلاق في صورها العظيمة والفاضلة. ومن هنا تتوثق العلاقة بين الرجولة والأخلاق؛ من حيث تقويم النفس، وحملها على المفيد من الفعل البشري إلى درجة المثالية التي يلتقي في مكوناتها الخير والجمال.

والفاضل أميز من المفضول. والفضل والفضيلة ضد النقص، والنّقيصة. والجمع فضول. ورجل فاضل، وفضّال، ومفضال. أي صاحب فضل كثير، وخلق سوي . والفضيلة، الدرجة الرفيعة من الفضل. والتفاضل بين الناس، أن يكون بعضهم أفضل من بعض. والرجل المفضول. ما فضله غيره وفي قوله تعالى: ﴿وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً﴾. معنى الميزة. وفي قوله «كثير» على عدم الإطلاق في التفضيل. وهذا يخرج الملائكة من أن يفضلها الإنسان الذي فضله على سائر الحيوان بما منحه الخالق من قوى إدراكية، وعملية قادرة على الصناعة، والإبداع، والتميز.

والفواضل الأيادي الجميلة، والمتفضّل الذي يدعي الفضل على أقرانه. وأفضل الرجال على فلان، وتفضّل، إذا نال من فضله وأحسن إليه، والإفضال، الإحسان؛ فإذا بعُد المال عن المفضّل، قلّت فواضل ذلك المال.

والرجل المفضال، كثير الفضل، والخير، والمعروف. ويقال: امرأة مفضالة، إذا كانت ذات فضل، سمحة. وفي الفضل معنى الغلبة. وفي معنى قوله تعالى: ﴿ويؤت كل ذي فضل فضله﴾ المقصود صاحب الفضل في دينه، فضله الله في الثواب، وفضله في المنزلة في الدنيا بالدين.

والفضل والفضيلة، البقية من الشيء. والتفضيل، التوشّح، وفي حلف

الفضول من القيم ما يقترب من بعض قيم التصور الإسلامي فيما يتعلق بحقوق الإنسان، والأخذ للضعيف من القوي.

وعلى هذا التعدد في دلالتي الفضل المعجمية، والوظيفية تجد الفضل قيمة سلوكية مرغوباً في اكتسابها. لكنها ذات مستويات ودرجات لا تصل إلى درجة الكمال فيها. فهي تُطلب إلى أقصى غاية من جهد متعشقها وطالبها.

إن هذا الامتلاء الدلالي، والوظيفي الذي حملته مفردات محاضرة حمزة شحاته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) كان محل عناية الكاتب الذي رغب في تحققها واقعاً ملموساً وحقيقة سلوكية في بناء الشخصية القادرة على تحقيق التصورات الخيرية.

هذه العناية بتقنين مفردات عنوان المحاضرة تجده واضحاً في موقفه من مادة محاضرته. فقد أشار في مفتتح المحاضرة إلى أنها حديث في واقع اللحظة التاريخية، وأنه كان قد وصف الخلق بالكامل، ثم عدل عن ذلك إلى وصفه بالفاضل؛ ليتمحور حديثه حول صفة قابلة للتحولات الاجتماعية. إذ الوصول إلى درجة الكمال يعني التوقف عند هذه المرحلة، بينما الحياة ذات استمرارية تحولية لا تتوقف عند مرحلة إلا حين تبحث عن مرحلة جديدة.

لقد أعد شحاته محاضرته هذه في لحظة تاريخية كانت تبحث عن ملامح الذات في بناء المجتمع الفاضل، وتبحث لها كذلك عن موطئ قدم ثابتة على أرض الواقع والحقيقة لها مرتكزاتها، ومنطلقاتها من طبيعة الهوية الداخلية، وليس من خارجها.

فما تلك الملامح التي يتشكل منها مفهوم الرجولة عند حمزة شحاته.؟ ولم كان يبحث في مقومات الرجولة، وكأن الرجل كيان مستقل استقلالاً كلياً عن المرأة، وعالم ينظر إلى الأنثى نظرة استعلاء، إلى درجة الانتقاص من دورها في استقامة الحياة.؟

هنا لابد من عرض شيء من ذلك المتّجال الذي كان ومايزال يثيره غير

دارس حول تنازع الوظائف الاستحقاقية بين الرّجل والأنثى. وكيف تغلبت وظائف الذات الرجولية على وظائف الذات الأنثوية، وجارت تلك على هذه. حتى وصل الأمر إلى تخوين الدور الرجولي في الحياة عند بعضهم، وأن ذلك الدور كان سبباً في اضطهاد الدور الأنثوي في أبعاده كلها؟.

ولم يكن حمزة شحاته بعيداً عن ذلك المتّجال. وهو يسير في اتجاه معاكس لما ينبغي أن تكون عليه المرأة المفضولة في كل شيء عنده. فقد نشطت جمعيات حقوق المرأة في عصرنا الحاضر، ليس من جهة تطوير الوعي الأنثوي، وتبصيرها بحقوقها، وواجباتها وفق انتماءاتها الشرعية، أو الأيديولوجية، وإنما من جهة البحث فيما وراء الحقوق المشروعة. وما وراء تكوين المرأة بيولوجياً، واجتماعياً، ودينياً. وقد ارتفعت أصوات فردية في عالمنا الإسلامي مطالبة بحقوق المرأة، ومدافعة عنها، مالبثت تلك الأصوات أن اتخذت صور دعوات منظمة، أقيمت لها الندوات، والمؤتمرات، وصنّفت فيها الكتب.

وقد تدرّجت تلك الدعوات من البحث في الحقوق إلى البحث في عوامل التحرر، وصولاً إلى البحث في المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات.

ومن أبرز الأفكار المستفزة في هذا: القول بانحياز الثقافة العربية انحيازاً ذكورياً واضطهادها للأنثى كما هو الحال عند شحاته. وهذا القول على إطلاقه بدون قيد فيه تخوين صريح وواضح للثقافة العربية، وفيه كذلك دعوة لانفلات المرأة، وتمردها على كرامتها، وحقوقها المشروعة، تمهيداً لإضعاف دورها في تعمير الكون، وفق إمكاناتها. فالناس ذكوراً وإناثاً مخلوقون من ذكر وأنثى، ومقياس المفاضلة يكمن في التقوى. ومهمة الخلق جميعهم العبادة؛ لذلك فالناس سواسية في التكليف، والعبادات والمعاملات، ولا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى.

والقول بتفضيل الذكور على النساء يعد ذريعة للجدل السفسطائي،

المفضي إلى قلة الاحترام عندما يحْدث الشطط في مقدمات الجدل، ونتائجه. ولا يتوهم أحد أن النقص ملازم للمفضول، إذا كان هنالك فاضل ومفضول. فالتفاضل خصيصة بشرية حتى بين الأنبياء؛ لكنه بين هؤلاء لا يكون في النبوة، وإنما في جهات أخرى. فهناك عموم الرسل وهناك أولو العزم، ومن كلّم الله، ورفع بعضهم درجات.

والتفاضل بين الجنسين (الذكور والإناث) وداخل الجنس الواحد منهما من الحقيقة بمكان. حتى التفضيل تجده في مستويات ﴿فضل الله المجاهدين بأموالهم وأنفسهم على القاعدين درجة وكلاً وعد الله الحسنى﴾ هذا يخص أولي الضرر أصحاب الأعذار. فمقياس المفاضلة هنا درجة واحدة. وفي آخر الآية: ﴿وفضل الله المجاهدين على القاعدين أجراً عظيماً﴾. والقاعدون هنا، هم من غير أصحاب الأعذار.

ونساء النبي ﷺ لسن كأحد من النساء (الرجال قوّامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض).

إن الذين يدعون إلى ما وراء حقوق المرأة إلى درجة المساواة يقعون تحت ضغوط عالمية، وأخرى اجتماعية، وثالثة نفسية وعقلية، فليس هناك من يقف ضد حقوق المرأة المشروعة. فالذين وقعوا تحت تأثير عالمي، هم الذين سلموا ببعض مواد ميثاق الأمم المتحدة وبخاصة الاتفاقية الخاصة بإزالة جميع أشكال التمييز تجاه النساء. المتعلقة بالمساواة بين الرجل والمرأة. فهؤلاء لم يتداخلوا مع هذه المادة بالخصوصية الدينية التي تمنع المرأة من الانزلاق في فوضى الحياة. إذ الفروق بين الرجل والمرأة ليست فروقاً اقتصادية. إنها فروق طبعية في الأساس. ثم إنه ليس في ديننا دونية للمرأة، وعلوية للرجل.

والذين وقعوا تحت التأثير الاجتماعي المحلّي في بعض وجوهه، والغيري في كله، نظروا إلى المرأة، أو قل بالأصح إلى العلاقة بين الرجل والمرأة نظرة اقتصادية بحتة، بوصفها منتجة على أي وجه من وجوه الإنتاج،

وزعمهم بأنها ملك للرجل ليس لها سلطة على مصيرها الاجتماعي والجسدي، وأن هذا يعوق إنتاجيتها.

أما الذين وقعوا تحت تأثير حالات نفسية وذهنية فهم الذين يتعاطفون مع المرأة بسبب تربوي، وهم الذين عاشوا في أجواء أنثوية، وفي محيط أسري كله أنثى.

وهذه التأثيرات الثلاثة نتيجة منطقية لضعف التصور الإسلامي في هذا الشأن. فهل نحن مقبلون على تأنيث الكون، عندما تأخذ المرأة حقوقها وحقوق الرجل في الحياة. أو قل حين تنوب الفروق بين الرجل والمرأة نتيجة هذا التقارب الذي هو طريق الاتحاد. من حيث تأنيث المذكر، تذكير المؤنث؟ وهذا ما ينظر إليه غالبية المتعاطفين مع المرأة تعاطفاً نفسياً وذهنياً. وفي مقابل هؤلاء أولئك الذين يسقطون قيمة المرأة الحقوقية، أو ينظرون إليها نظرة استعلاء، وشك، وريبة، وحذر بوصفها في نظرهم حالة من حالات الغواية. لقد كانت حياة حمزة شحاته الاجتماعية الأسرية أقرب إلى مناخ الحياة الأنثوية. فقد كان عقبه خمساً من الإناث. ولم يرزق من الذكور بولد. وكان المنطق العاطفي الذهني هو المنطق الذي يصلح أن يحكم علاقة شحاته بالأنثى لتصبح علاقة امتلاء اجتماعي فيه شيء من التعويض النفسي البديل عما فقده من رغباته في إنجاب الذكر من الولد.

ويبدو أن الأغلب (كما سبقت الإشارة) في العواطف الإنسانية الأبوية من الذين يرزقون الإناث إنجاباً، أو يتعاملون في حياتهم مع جنس الأنثى داخل حراك الأسرة الصغيرة، يشكل عند هؤلاء ميلاً أنثوياً، يتنصف وينتصر دائماً للأنثى، ويرى أن الدفاع عن حقوقها، وصوتها، وصورتها، الاجتماعية، وبث الاعتداد بنفسها، من الأمور التي لا ينبغي التنازل عنها، أو التقصير في إبرازها بوصف المرأة قيمة في ذاتها، وفي جوهرها الإنساني؛ وليست سبباً في الشفقة عليها؛ للبحث عن استنهاض مكامن العطف، والرحمة بعيداً عن فلسفة الوجود الإنساني المقدّر بقدر الله عندما خلق الذكر والأنثى.

وموقف حمزة شحاته من الأنثى لا يعني أنه أسقطها كلية من اهتمامه الأدبي والاجتماعي. فقد احتلت المرأة مساحة وفيرة من مادة كتابه (رفات عقل)، ومن رسائله إلى ابنته (شيرين) ومن ديوانه، وحتى من محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل). لكن ذلك الاهتمام جعل دور الأنثى في استقامة الحياة الحقة يأتي في أحواله كلها، في درجة تالية لدور الرجل، وأن الأنثى تمثل الجانب الهزلي السلبي في صور الحياة، ويمثل الرجل الجانب التراجيدي الجاد على مسرح الحياة.

وهذه بؤرة الأزمة التي وجهت أدبيات شحاته، وجهة ذكورية. فأخذ يبحث في ذاته مواطن القوة الرجولية في أبعادها الفسيولوجية المادية وفي مصادرها الذهنية، والنفسية. فانعكس هذا على علاقته المتوترة، والمشوبة بالحذر من المرأة في أدبياته. فقدم من خلال صور تلك العلاقة ذاته الرجولية في صورة الشخصية المنتصرة في واقعها، أو التي تبحث عن صور الغلبة والانتصار في تهيئتها عندما تتشكل في صورة الخلق الفاضل.

وينبغي التنبيه هنا إلى أن موقف شحاته من المرأة لم يكن موقفاً عدائياً. فالذكر والأنثى أصل الخلق الإنساني، فلم تكن الحياة بينهما قائمة على عدم التوافق. وكيف لا يكون التوافق بين الرجل والمرأة وهما من نفس واحدة. ﴿يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها﴾. أضف إلى ذلك أن العلاقة بين الرجل والمرأة تحكمها علاقة المودة والرحمة بين الزوجين.

وما يحدث من اضطراب بين الرجل والمرأة في علاقتهما يكون بأسباب العلاقات غير السوية فيما يتعلق بالحقوق والواجبات المتاحة لكل منهما، وعلى المصالح المتبادلة، ومدى الالتزام والوفاء بها فيما يتعلق بالمشروع، والممنوع من ذلك. فليس هناك من رجل وامرأة إلاّ ولكل واحد منهما سهم من علاقة مشروعة أو غير مشروعة في عالم الحب والكره من حلال، أو

حرام عند الأغلب الأعم من الناس. لذلك لم تكن المفاضلة بين الناس. في القوة الجسدية والمادية والحصول على الغلبة في المصالح، وغيرها.

إن التقوى من حيث مستوى تمثلها، والعمل على تعميقها في النفس الإنسانية قولاً وعملاً هي مناط المفاضلة، وهنا بالإمكان النظر في مستوى التقوى من جهة القوة والضعف. فالمؤمن القوي خير من المؤمن الضعيف، وفي كل خير.

وعلى هذا فالقوة متعلق، وليست أساساً، وأصلاً، كما هو الحال في وظيفة التقوى الأصل والأساس، بوصف التقوى بؤرة المفاضلة بين الناس المؤمنين. والتقوى تحتاج إلى قوة تتقوى بها أمام بعض الماديات التي تهدف إلى زعزعة التقوى وإضعافها، والانحراف بها عن مهمتها الفضائلية.

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدّم ومن لا يظلم الناس يظلم

من هنا توظف القوة على مستوى التفكير الإنساني للتحصن وراءها بما يحمل الإنسان من قيم روحية، ومادية. وقد كان البحث عن القوة في أبعادها المادية والروحية هاجساً مهيمناً على مكونات شحاته. وقد وجدها في الرجل، ولم يجدها في المرأة.

كان الجو العائلي الخاص الذي عاشه حمزة شحاته - كما سبقت الإشارة - يغلب عليه المجتمع النسائي. وهو الذي كان يتعامل معه في حياته اليومية، ومن المسلّم به أن الغالب على صفات من يعيش بين النساء أن يتحلّى بمركوزاتهن الطبعية، وأن يكون إلى التلطف معهن أقرب من حيث الموافقة على طريقة عيشهن معيشة، وتعليماً، وفكراً، ومن ثم تلمس تحقيق ما يحتجن إليه على مستوى التوجيه والتربية، وتشكيل كيانهن بما يرغبن فيه، وبما لا يخرج على رغبات الأب المربي. وبالتالي تتراكم خبرة الرجل المتفقة في أغلبها مع خبرة المرأة. هذه مخرجات تربوية ومعيشية ملازمة للمرأة.

وتجد من يعيش مثل هذه الحياة في محيط أنثوي يدافع في الأغلب

الأعم عن الخلق الأنثوي، ويبحث للمرأة عن مواصفات أخلاقية وحقوقية؛ لتقريب الفجوة والمسافة بين الرجل والمرأة، وبخاصة إذا نظر إلى تلك العلاقة بينهما بغير منظور الحقيقة الكونية المجرّدة وليس بمنظور التحيز إلى رغبات الأنثى، أو رغباته هو لإعطائها أكثر من حقوقها، وربما دفعه ذلك التحيز إلى تجاوز المعقول، والممكن، والشرعي في علاقة الرجل بالأنثى.

ولقد كان انحياز حمزة شحاته إلى الرجولة من الوضوح بمكان، وبخاصة في محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل). بوصف المرأة في نظره مصدر شقاء للرجل. مع أن المرأة لم تكن سبباً في شقاء الرجل، ولا الرجل سبباً في شقاء المرأة في وضوح رؤية العلاقة بينهما، إذا قامت على الحكمة من الخلق، وأن الشقاء الذي يعتري أياً منهما مصدره عدوّهما (الشيطان) الذي بدأ صراع الإنسان معه منذ أن أوقع آدم وزوجه في الإثم. ولم يكن أحدهما سبباً في إيقاع الآخر في ذلك، فتأسست العداوة منذ تلك اللحظة البدائية للخلق بين آدم وذريته من جهة، والشيطان الذي فسق عن أمر ربه من جهة أخرى.

وقد وصف حمزة شحاته نفسه في مستهل محاضرته التي رصد فيها ملامح الرجولة. بأنه كاتب، وليس محاضراً؛ للعمق الفكري عند الكاتب، والكلام الإنشائي عند المحاضر في نظر شحاته. ويبدو أنه كان يكتب محاضرته هذه، وكتاب الجمهورية لأفلاطون تحت ناظريه تمهيداً لتشكيل المجتمع الفاضل من خلال تربية الرجل الفاضل.

وأول إشارة له عن أسس تلك الملامح التي لمسها في شخصه قبل أن يبحث عنها في مكونات الرجولة. مبدأ التجريد، والتعرية، والمجازفة. متخذاً الشك طريقاً إلى اليقين.

والحرية منطلق كل فعل يبحث عن الحقيقة الكونية.

وهو في هذا الموقف الباحث عن القوة المهيئة لتحقيق الفضائل، قد وصف النفوس والأذواق بالقوة. والنفوس إنما توصف بالإكبار في هذا

الشأن. أما الأذواق فتوصف بالرقة ومتعلقاتها، أو ما يضادها. والفضائل في نظره أوهام عقلية، أو نفسية غايتها إيجاد مثل عليا للمجموع. وهي صفات، وأعمال. والرذائل كذلك. والأخلاق هي آثار الفضائل القائمة في النفوس.

والرجولة ليست هي الفارق الطبيعي بين جنسين، ولكنها مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع. ومنبع الرجولة في طور الحياة الأولى القوة الجسدية الصفة الملازمة للرجل وللأنثى في ذلك حد أقل لا تتعداه. وهذا الطور ما قبل القرن العشرين في نظر المحاضر.

ومن معوّقات الرجولة حب الاجتماع، وحب الوطن. وأساس ذلك الضرورة التي تدفع إلى كل فضيلة. ومن تلك المقومات، الغلبة. والمشاركة الفعّالة في صنع الحياة. لكن القوة الجسدية قد تتحول من قوة مطلقة إلى قوة تبحث عن ضمان الرغائب، عندما تعضدها الثروة والنفوذ، بوصفهما من أسباب انحراف الفعل الحسن إلى غير الحسن، وبالتالي إخفاء الممارسات الشاذة، وإشاعة الكذب، واندحار الصدق. وهذا كله مؤشر على أن حظ الفضائل آخذ في الاندحار كذلك.

ومن ملامح الرجولة عند شحاته: النجدة، والكرم، والعفّة، والشجاعة، والأمانة والقناعة، والتواضع. وهاتان الأخيرتان من مؤكدات الذات. والاعتراف بالنقائص فضيلة وكذلك الثقة بالنفس، والصبر، والثبات على المبدأ. لكن شحاته يجعل العرف مقياساً صحيحاً للفضائل، والرذائل. ثم يستدرك على ما ذهب إليه في مقياس العرف، ويشير بعد ذلك إلى أن الفضائل ما نزل بها القرآن الكريم. مضيفاً إلى ما أشرنا إليه بعض الفضائل من مثل: الحياء، والرحمة، والعدالة، وهذه الثلاث جماع الفضائل في نظر شحاته.

والحياء قوام هذه الفضائل. وهو عند المرأة هزيمة للشيطان. ومتى تحققت القوة في صفات الفضائل عند الرجل، فإنه يبقى رمزاً قيادياً في ضعفه بعد زوال القوة، تبعاً لما حققته قوته الماضية.

أما الأنثى فإنها لا تمتلك القوة إلا عن طريق الرجل. وقد ضرب شحاته مثلاً لذلك. عندما تفقد المرأة ابنها القوي فإنها تضعف أمام هذا الحدث، مما يستدعي العطف عليها وتخفيف لوعتها، وإعانتها على قطع الرحلة الباقية لها في الحياة. وهذا يعد من الواجب الذي يبعثه شعور الرقة، والعطف والارتياح إلى الإحسان. ومن هنا تقع المرأة تحت قوة عطف الرجل. وهذا التعميم في تحقق القوة عند الرجل، وانحلالها عند المرأة لا يستقر أمام قوة المرأة الروحية في مواجهة مشكلات الحياة.

إن مفهوم الرجولة عند حمزة شحاته يتداخل مع مفهوم القوة عندما يتحدث عنهما بوصفهما شيئاً واحداً، متخذاً الرجولة القوة متكأ لوظيفة الرجولة الأساس.

والقوة في مقومات الرجولة، تكون طبعاً غريزياً، وطبعاً مكتسباً عند شحاته. وقد أكد على أهمية تشكيل الرجولة المكتسب منذ الطفولة في تربية الطفل. وأشار إلى أهمية المكونات الأولية للطفل. وهي مكونات اجتماعية، وتعليمية، وفق تصور مرجعي يبدأ من الأسرة، فالمدرسة، ثم المجتمع. غير أن اكتساب القوة للقوة لا يرقى إلى مستوى اكتساب القوة للحياة المدنية، التي تقوم فيها العلاقات بين الناس على الأخلاق والفضائل، وليس على التسلط والهيمنة، ولو على المستوى النظري عند شحاته.

وتجد تساوق الرؤية الرجولية في أدبيات حمزة شحاته وتسامتها بين نثره وشعره وهذا نتيجة لمزاجه القار إلى حدّ ما، وشغفه بالمذهب الواقعي إبان إشاعة هذا المذهب في الأدب العربي الحديث، وتعلق ذلك كله بنظرته الإصلاحية الفضائلية.

وكان قبل الواقعية قد استهوته الاتباعية الجديدة كغيره من شعراء الحجاز، وبإمكانك تقسيم شعر حمزة شحاته قسمين: القسم الوجداني الخالص ذي التوترات النفسية المثيرة إيحائياً، والقسم المعرفي الذهني الذي

قارب فيه شحاته بين التاريخ وقضايا الواقع والفن. والقصائد الطوال في هذا القسم أكثر منها في القسم الأول. وقد أشار الأستاذ عزيز ضياء في حديثه عن حمزة في مقدمة الديوان إلى أن أجود شعره وأحسنه ما أبدعه في بواكير حياته الشعرية، ولعلّه كان يشير إلى الأغلب الأعم من شعر القسم الأول، وبخاصة شعر الغزل عند شحاته.

وقد احتلت صورة المرأة حيزاً كبيراً من إبداع حمزة شحاته الشعري. وبلغت قصائد الغزل الخالص في ديوانه سبعاً وخمسين قصيدة. وهو في غزله لم يخرج على تقاليد الشعر الغزلي العربي التراثي وما طرأ عليه عند الرومانسيين المحدثين فيما يتعلق بهروب الشاعر من واقعه العشقي إلى آفاق التعويض النفسي عما كان قد استمتع به من صفاء الحب والبحث في عالم المرأة والطبيعة، وتصوير المشاعر فيما فوق الوصف.

فالمحبوبة عند شحاته تعطيه من الصفاء أقل القليل، وتتمنّع عن العطاء في أغلب مواقفها العشقية من الشاعر إدلالاً بما تمتلك من مقومات الإغراء حسناً ودلاً. لكن عوامل الجذب هذه سرعان ما تتحول إلى أسباب شقاء في قربها وبعدها، عندما يكون القرب والبعد حالة جليدية وصوراً عديدة من صور المشاعر البائسة غير حالة من حالات الأدواء المميتة لمكامن الشوق.

صحيح أن بعض الدواء يكمن في الأدواء فالعيش بحرقة التمنع تستمر معه جذوة الحب حية تتقد قد يكون إطفاؤها مما يقلل من استمرار شعلة العشق في وجهها الكاشف مسالك العشاق.

انظر إلى صفو الهوى، وكدره عند شحاته في قصيدته (سطوة الحسن) كيف تقطعت حبال الوصل بين العاشقين. فقد كان الصفو سابقاً على الكدر. فهناك صفو وطيب وفاق، وفجأة مضى كل في طريق متفرق، تنكرت فيه المعشوقة، حتى لكأن شيئاً لم يكن قد جمع بينهما.

بعد صفو الهوى وطيب الوفاق   عزّ حتى السلام عند التلاقي

ولم يذكر الشاعر شيئاً عن مرحلة الصفو سوى هذه اللقطة السريعة في صدر هذا البيت.

اختزل الشاعر لحظات الصفو في هذه اللمحة التي أسقطت من التجربة (ما قبل) في سكوتها عنه وكشف منها (ما بعد) وكله متعلق بمعاناة الحرمان. في تجربة شحاته العشقية، وهذا ليس من باب انتقاص المرأة من برود عواطفها، وتقلب مزاجها بقدر ما هو تقليد لقيم الشعر الغزلي عند العرب الذي تكون المعشوقة فيه مطلوبة يتهالك العاشق في البحث عن طرائق الوصول إليها. وهي تتمنع ليس لإذلاله تحقيقاً للإذلال؛ وإنما لزيادة إيقاد نار الحب في نفسه تمهيداً للوصول إلى قمة الاتحاد العشقي الذي يستعصّي على الانفصال، فتذوب الذات في الذات مشكلة ذاتاً واحدة. تحس بقلب واحد، وترى بعين واحدة. ويحل منطق الائتلاف محل منطق الاختلاف. وقد تكرر مثل هذا المشهد المكتنز بمعاناة الحرمان عند حمزة شحاته في شعر الغزل عنده. وقد أخذنا من قصيدة (سطوة الحسن) وهي القصيدة الأولى من الديوان نموذجاً لماناته المتوترة من المرأة التي لم تصهرها نار الهوى. وكأن المصهر العشقي كان المعيار الحقيقي لمعرفة الجوهر من المعدن الرجولي. وهذا يصب في معرفة مدى تحمل الرجل لكل أنواع أدواء الصد، والهجران، والشقاء.

وقد ربط إهمال واجبه عند محبوبته بالسؤال عن الذنب الذي اقترفه واجب الأخلاق. وللأخلاق هنا امتدادها بوضعها لازمة رجولية أكثر منها لازمة أنثوية عند حمزة؛ لذلك يتحصن حمزة خلف كرامته الرجولية فلا يداري من أخلّ بميثاقها وشرفها، اعتداداً بأنه الأوفر حظاً في انتصاره على رغباته الحسية، وأن مقومات الرجولة هي التي تتعرض دائماً لاختبار قدرتها على قوة المواجهة. ومن هنا يصبح الإحساس بملامح الرجولة الهاجس المهيمن على تجارب حمزة شحاته الشعرية، الذي كان يرى الوفاء بالوصال في الحب ضرباً من الواجب، ومعنى من معاني الكرامة من جانب الرجل، وأن ذلك من الأخلاق التي لم تتشكل منها أخلاق المرأة في علاقتها بالرجل.

وهذا الذي حدا بحمزة شحاته أن يشقى في الحب بعقله ، وليس بوجدانه، ونبض مشاعره هذا ما تجده في قصيدته (لم أهواك؟).

ومجال الحياة أحفل بالحسـ ـن ولكنه شقاء العقول

....

أفأنت الجاني عليّ وإلاّ هو فكري الظامي وحسّيَ العطوف

إن توجس شحاته من مصداقية العواطف من الطرف الآخر عمّق في ذاته الاعتداد بالفهم الثاقب الذي رآه ماثلاً في العقل الرجولي، ومن ثم الحكم على الأشياء بميزان العقل في كل ماله علاقة بالحس، والذهن. فالعبرة ليست في العبارة الدالة، العبرة في الفعل العملي المفيد.

لا تقولي أهواك إن هوى الأنثى خداع معبِّر عن مُناها

....

تعس العقل إنه خانق الفرحة في النفس يتقي عقباها

فهو للحس والمشاعر قيد شلّ أحلامها وعاق رؤاها

....

تعس العقل هائماً بالنهايات يراها حسُّ النفوس سفاها

إن الدعاء هنا ليس دعاء طلب العقوبة للعقل. إنه دعاء الإعجاب من هيمنة العقل على توجيه الفعل إلى حسن العقبى والخواتيم. وإن تعميق الرؤية التربوية عند شحاته في بحثه المضني عن الرجولة القوية قد دفعه إليه إحساسه بأن الرذائل امتطت غوارب الفضائل. كما هي إشارته في محاضرته، وهذه النظرة السوداوية لحالات الأخلاق في مجتمعه طبعت أدبياته باعتداد التفوق. فأخذ يثير الإشادة بالأخلاق الفاضلة، وهدم أضدادها، وذلك في شعره الهجائي لأستاذه محمد حسن عوّاد.

ففي قصيدة (أبولون) أخذ شحاته يهجو العواد برمزه الإغريقي، وكأن

هدم قيمة الرمز هو هدم لقيمة العوّاد؛ فاتخذ الهدم منحىً عقائدياً. والعوّاد لم يقترف ذنب الآلهة الإغريقية؛ لكن التوظيف الهجائي اتجه الهجاء فيه إلى الإله وليس إلى العوّاد. وأبولون لا يمتلك من القيم القيادية التصورية في المنظور الشحاتي الخلقي إلا ما يضادها. فهو إله المجانين، وحقير (لست للفاضل الحر كفاءً) فأنت ضعف، وحطّة، واستفال. وكان شحاته قد جذبته رموز الإغريق في قصيدته (الليل والشاعر). فتغنّى بذوات الفن والحب منها من مثل (أوتيرب) رمز الموسيقى، و(أراتوس) رمز الشعر، وغيرهما.

إن الصفات المقنّعة التي أسقطها حمزة على العوّاد. كلها أضداد لصفات الرجولة التي بثّها في محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل). وتردد صداها في شعره فمهجوه حاقد ذليل، لا يحمي ذماراً، ولا يرد اعتداء، وهو وسط بين الرجولة والأنوثة. إنه خنثى والفحول والهاجي له من صفات القوة ما أرغم خصومه، وأسقاهم كؤوس الهوان، حتى اكتسب الفخار. وانضم إلى كرام الناس يتصف خلقه بين الناس بالصدق لا يعرف الكذب.

وهكذا يأخذ الشاعر في رصد صفات الرجولة وأضدادها (الإطراء والتهكم الشجعان والجبناء، الأسوياء والجارمين.)

ومن صفات الرجولة التي بثها شحاته في قصيدته الملحمة الأولى من ملاحمه. القوة، والرحمة، والعفو، والكرم، والخلق السمح.

وفي قصيدة (الساحر العظيم). تتجلى شخصية العظماء بالتفرد والإباء، لا تهاب ركوب الوعْر والأخطار.

وسبيل القويّ أن يفرع الصعب ولو كانت اللهازم مصعداً. وفي قصيدته (ملحمة) وهي الملحمة الثانية من ديوانه. يؤكد على أهمية القوة في صراع الحياة.

إن هذا الاعتداد الشحاتي بشخصيته العقلانية، وشعوره بأنّ ما ينتجه من معرفة أدبية هو من التفوق بمكان، وأن مواقفه من مشكلات الحياة تعد

مواقف العارف الخبير الذي لا يعير مواقف الآخرين كبير اهتمام. يدفع الناظر في أدبياته إلى توقع وجود عارض صحي بأن الرجل ربما تعرّض لما يشبه ما يسمونه في علم الطب. الحس المتوازن. وهذا غالباً ما يتعرّض له أصحاب المدركات القوية المفرطة في حساسية الإدراك. فيحكم على الأشياء من خلال ذلك الإدراك المتزامن المفرط بشيء من الفهم السريع. فيقتنع بسلامة نتائج مدركاته الدقيقة والسريعة. وينظر إلى حقائق الأشياء بهذا المنظور الذهني.

فيحقق قناعاته إلى درجة التسليم بها، وعدم التنازل عنها في أي مستوى من مستوياتها. جيدة أو حسنة، أو مقبولة إلى الحد الذي لا يتنزل بعده إلى ما بعد المقبول.

والحس المتزامن لا يكون ضد العقل كما هو الإدراك الحسي. بل يكون حساً ذهنياً يدفع صاحبه إلى الثبات فيما يؤمن به من مواقف تجاه الأشياء، ولو لم يشاركه أحد في ذلك.

وتجد أن عارض الحس المتزامن يتسم بالسرعة للوصول إلى الحقيقة، لكنه لا يتسم دائماً بصحة النتائج مما يدفع هذا العارض إلى أن يرى صاحبه الأشياء على غير حقيقتها. إذا كان التسليم المستمر مصاحباً لصاحب ذلك الحس.

ولعلّك تبحث عن شيء من مؤشرات ذلك الحس المتزامن عند حمزة شحاته في محاضرته الشهيرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل). فقد أعدها الرجل في أكثر من مائة صفحة، وامتد إلقاؤها إلى أكثر من أربع ساعات. وسماها حديثاً، وليس محاضرة وكأنه يريد أن يحقق تماسك محاضرته دون التفريط في شيء منها، ولو كان ذلك على حساب جهده أولاً، ومجاهدة السامعين أذهانهم ونفسياتهم لاستقبال هذا الكلام الذي يحتاج إلى قراءة طويلة ومتأنية. وكأن المحاضر كان يراهن على سلامة حسه في إعداد هذا الكم من المعلومات في محاضرته. والاعتداد بتلك السلامة للحس إلى درجة إلزام المستمعين بسماع الكلام كاملاً؛ نظراً لما فيه من الحقيقة المعرفية، ولا

غير الحقيقة التي كرر فيها المحاضر كثيراً من أفكاره، وخواطره، ومخزونه التاريخي، والاجتماعي. وأن التسليم المطلق بما جاء في محاضرته يعد المنهج الأقوم لتحقيق ملامح الرجولة في لغة مشوبة بالاعتداد المفرط الذي لا يتداخل معه أي اعتداد يناقش هذه القضية وفق خيارات معرفية قد لا تتفق مع أفكار المحاضر. وأن أفكاره لا تقبل الانتقاص منها.

ولعلك تجد صورة أخرى للحس المتزامن في أدبيات حمزة شحاته. يتمثل ذلك في قناعاته في أن المرأة واحدة من ثنتين مغرية في انحلال، ومتمنعة في تنكر للعلاقة بين الرجل والمرأة على أي وجه كان حلال أو حرام. وهذا الحس لم يخرج عن تقاليد الشعر العربي إلا في درجة الإحساس المفرط به، فقد أحدث الحس المتزامن في عقل شحاته حساسية سلبية تجاه المرأة التي لم يقم لها وزناً. ومن علامات الحس المتزامن عند شحاته ولعه بالمكابدة النفسية والفكرية بوصفهما صفتين قارتين عنده وما أحاط به نفسه من عزلة اختيارية. واستقرار المزاج عنده.

ولعلك تجد إحساس شحاته بشيء من عوارض الحس المتزامن في قوله: (لا تكون النظرة إلى حقائق الحياة والفكر خالصة إلا من أناس يرون أنفسهم فوق قيودها وقوالبها وهؤلاء يدعون بالمجانين تارة، وبالفلاسفة وقادة الفكر تارة). فإذا ما داخل العقلاني الإحساس بأنه فوق قيود الحقائق وقوالبها؛ فإنه لن يكون بعيداً عن عارض الحس المتزامن، أو بعض متعلقاته.

أضف إلى ذلك كله أن شحاتة رجل موكول بالتجريد. ولا شيء غير التجريد يحتكم به وإليه. وهذا المعطى الذهني البحت الذي أشار إلى افتتانه به في أول محاضرته كان بإمكانه أن يزن معرفة شحاته بميزان الفهم في حدود مدركات العقل للأشياء؛ لكنه تجاوز المدرك المنضبط بضوابط الوعي المتزن إلى حافة غير المدرك حين هيأ له عارض الحس المتزامن صور الحقائق على غير الحقيقة الكونية.



من المسلم به أن العروض التي تقدم في مثل هذا الملتقى أو غيره هي بنية لمشاريع قرائية جادة ورؤية متعمقة لدراسات نقدية لاحقة، وبالتالي فإن نضوج هذا العرض واكتماله سوف يكون من خلال التعليقات والملاحظات، وخاصة الملاحظات السلبية التي تبرز النقص كي يتم البناء، وهذه الورقة أخلصت والتزمت بالجزء الأول من عنوان الندوة وهي القراءة النقدية، فهي مراودة لاقتحام النص واستنطاقه معلقة في أفقه المتجاوز حدود الواقع وخاصة أن أكثر الأوراق المقدمة لهذه الندوة تبحث في الفضاء الثقافي للكلمة عند حمزة شحاتة، وتدور حول الأفكار المجردة أكثر من التشكيل الجمالي للنص الشعري والنثري، وهي مسألة في غاية الأهمية ليس على المستوى الفني ولكن في خلق مفاهيم وقيم إنسانية وحضارية سامية.

وفي مستهل هذه الدراسة يتحتم التنويه إلى ملمح مهم جداً وهو أن أي كلام عن الشاعر يجب أن نفصل فيه بين الحديث عن الشخص والحديث عن الذات المتمثلة في النص.

قال أبو حاتم: «كانت المعاني مدفونة حتى أثارها أبو نواس»..

ونحن نقول: «كان الشعر في السعودية مدفوناً حتى أثاره حمزة شحاتة»..

ويتمثل في اختراقه للمحظور السياسي والاجتماعي، وارتياده لقضايا فكرية، توغل في أسرار النفس الإنسانية المعقدة، ومن هنا لم يكن الشعر عند حمزة شحاتة تزجية فراغ أو تفريغ مشاعر وإنما كان رسالة حقيقية لهدف إصلاحي وتيار فكري تنويري صارخ، ولذلك فإن النظرة إليه من الناحية الجمالية فقط سوف تكون ناقصة نوعاً ما، فالمعاني والدلالات عند حمزة

شحاتة، تحفل بطاقات هائلة من التأويل والتفسير، بل إنها تتحول أحياناً إلى إيماءات وإشارات يصعب اقتحامها وكشف مداراتها، ولكن لابد من القول هنا إن نصوص حمزة شحاتة تحمل فكراً ثورياً واندفاعاً تحررياً انعكس على نفسيته وطموحه لتحقيق الهدف دون أن نغفل المرحلة التي عاش فيها وهي مرحلة محتقنة تحمل في طياتها واقعاً قلقاً ومجتمعاً لم تتضح معالمه بعد:

ماذا أقول وكم أقول والقول من مثلي فضول
والرأي في الإصلاح صعب والفساد هو الذلول
أنا شمعة سخر الظلا م بها وحف بها الذبول
يا ناظرين إلى الورا ء أمامكم ذل طويل[1]

ومن هذا المنظور يصبح شعر شحاتة نوعاً من أنواع النص النضالي الذي يحاول أن يغرسه في صميم وعي وثقافة مجتمع ميئوس من إصلاحه على حد تعبيره.

قال لي صاحبي سيصلح شأن النا س فهالني التخريص[2]

لقد كانت الحرية هوس حمزة شحاتة وعشقه إلى أن أصبحت مرضاً يلازمه، وردة فعل عارمة امتدت إلى تحرره من نفسه وبيته وأهله ولقمة عيشه، ومن هنا نقف على عتبات هذا البحث، فنرى حمزة شحاتة يعلن فشله في عدم تحقيق مآربه منذ كان صبياً إلى أن أصبح كهلاً، لذلك اكتفى باليأس والقنوط بعد أن اقتنع بعجزه عن زحزحة الليل وتفجير الفجر، وهي القضية التي آمن بها ودفعته إلى النزوح عن وطنه والاحتماء بالعزلة في نهاية المطاف.

شقيت بها بين الكهولة والصبا مآرب لم أقض منهن مآربا
وكيف وما في العمر للجهد فضلة أفجر فجراً أو أزحزح غيهبا
صراع أضاع العمر فيه شبابه تكشف عن هول النهاية مرعبا[3]

وأبدع الشاعر حينما لجأ إلى عبارة «أفجر فجراً» التي تشبعت بحشود من الإشارات التعبيرية الصاخبة الموغلة في متاهات العتمة والموت حينما وهن عزم حمزة وقصر جهده عن تحقيق نهضته الفكرية والاجتماعية، ويقف النص على حدوده القصوى باختيار كلمة (غيهب) التي تتضح بالظلمة والجهل والتخلف.

وفي البيت الأخير درجة كبيرة من التعبير عن الخيبة والفشل والنهاية المرعبة والتوجد بمرارة على ضياع الشباب دون تحقيق الهدف.

فإذا كان الحلاج آمن بقدرة كلماته على إحياء الأرواح الميتة، فإن شحاتة فشل في الإيمان بقدرة كلماته على تحريك الأحياء الجامدة على حد تعبيره[4].

وهنا ينهض سؤال ارتدادي ملح تفضي إليه المسلمات الأولية للبحث: وهو كيف توائم بين التيار النضالي الكامن في كثير من نصوص حمزة شحاتة وبين اليأس والقنوط والعزلة التي جعلته أقرب ما يكون إلى الغائب أو المنصرف عن دوره الحقيقي الذي يستدعي الحضور والنشاط والاتصال بالمجتمع؟

وليس هناك عنت في الوصول إلى هذه المواءمة لأن حمزة لجأ أو احتمى بهذه العزلة حينما وصل إلى مرحلة اليأس والاعتراف بالفشل.

فلقد عجزت وما زهدت وصدني فرط الكلام عن اعتزام الصاعد[5]

تسائلني كيف انتهيت إلى الرضا وما علمت أن العزائم تصدأ[6]

كان يطمع في تكوين أتباع ومعركة نضالية قد تتطور إلى حزب راديكالي معارض أو قيادة تشكيلية فاعلة فيتحول النص الشعري عنده إلى نبوءة تبشر بنهضة فكرية واجتماعية، ويتجسد ذلك في قصيدته «مرحباً بالثوار»[7]، و«ثمن الحرية»[8]. ولكن لايلبث أن يعود إلى الوقوع في العتمة والمشاعر المهشمة والروح المحبطة، فيعلن عجزه واستسلامه للفشل الذريع

الذي تمازج مع نفسه المظلمة فيمضي في حركة مشبعة باليأس المؤدي إلى الخيبة والموت حينما يقتنع بالسراب.

أنا حر أخنى الزمان عليه فتلاشت آماله في التراب
كنت والبحر ليس يروي غليلي وأنا اليوم قانع بالسراب[9]

إن الفشل والموت عند حمزة شحاتة عبارتان تتعالقان فيما بينهما لتأسيس وجود آخر واكتشاف حافل بتلاوين أعماق النصوص فتصبح لحظة الميلاد موتاً ويصبح الموت حياة.

الموت خاتمة المسير وإن تعددت المسالك
والموت ليس هو الفناء فلا يقر حجى بذلك[10]

ويبلغ هذا المفهوم ذروته عند حمزة شحاتة حينما يتمازج النسق الصوفي بالنفسي فيرى أن البقاء هو أحبولة الموت والمعادلة المقابلة له أن الموت هو الحياة:

غير أن البقاء أحبولة الموت أقيمت لنا نسوراً وورقاً[11]

وبالتالي فالموت عنده حياة الخضوع والخنوع وقبول الظلم، فإذا الحياة موت معتم:

بكينا على الموتى وإن حياتنا بأدمع باك في فجائعها أحرى[12]

لقد قدم حمزة شحاتة بياناً احتجاجياً إلى مجتمعه يرفض فيه الظلم والقمع والنفاق وجشع الطبقة الثرية التي لا تؤمن إلا بالمصالح الشخصية. فترتدي ملابس فاخرة وتخفي نفوساً نتنة وتتبجح بالعدالة الاجتماعية:

لله كم تخفي الملابس ما في الضمائر من خسائس
ماذا وراء الأفق يا دنيا فإن الليل دامس
ذكروا العدالة لا هجين على المنابر والمجالس

أمـن الـعـدالـة أن تـرى … فـي ألـف عـار نـصـف لابـس
راجـعـت تـاريـخ الـحـيـاة … فـمـا قـرأت سوى الـفـهـارس[13]

فأصبحت العزلة الموت باعثاً حقيقياً للحياة النموذج التي تصورها حمزة شحاتة فأحرق نفسه من شأنها، بل إنه أحرق كل شيء، الأوراق والشعر والحاضر والماضي، يصل أحياناً إلى مرحلة الهذيان والوهم خاصة حينما تجتاحه لحظات الصراع النفسي المرير وتخيم عليه انكسارات الظلمة المرعبة، وحينما تتقاطع الخيبة مع الأمل تصل إلى ذروة التناقض، فيندلع الشك وإعلان العجز في كل شيء حتى في المرأة التي تشكل عقدة في حياته.

لقد أخفق شحاتة في علاقاته العاطفية لأنه نظر إلى المرأة من زاوية أنانيتها وهواها في تحقيق أمانيها ورغباتها الغريزية:

لا تـقـولـي أهـواك إن هـو … ى الأنثى خداع معبر عن مناها[14]

ولا يمكن أن نخلص المرأة عند شحاتة من هذه النظرة الشكوكية القاتلة إلا إذا حطمنا قيد التعبير الدلالي، وحضرنا فضاءات الرمز فرغم لهفه وظمئه إلى المرأة إلا أنه يبقى سيئ الظن فيها:

يا بنت حواء هل في الدن باقية … تغني فيشربها من ليس ينساك
أكلما ساء ظني فيك واندلعت … نار الشكوك بقلبي في نواياك
بدا لعينيك في ظل الأسى قبس … من الحنان فأرجوه وأخشاك
فإن فيك على ما فيك من دعة … ضراوة الفتك لم يستره برداك[15]

والذي يقلل من تقديرنا أن المرأة رمز للحرية أو لشيء آخر عند شحاتة هو مجاهرته الصارخة سواءً في فكره النضالي الذي جعله في موضع مساءلة أمنية أدخلته السجن أو مجاهرته المرعبة في عجزه الجنسي الذي يعد من أنواع الفشل في حياته العاطفية:

تقول لي والكرى يميل بها أنت سميري والريٌّ والشبع
أقريتها طيِّب الحديث على خير طعامي وملت التفع
وقمت عنها عف الإزار على استجابة للحرام تصطرع
وما حال بيني وبينها ندم ولا ثناني تقًى ولا جزع
لكنه العجز والرخاوة والأيـ ـن وداعي النضوب والخرع[16]

ولن أعلق على هذه القصيدة لأنها تفضح نفسها وتعلن عن ذاتها.

وفيما يبدو أن نظرة حمزة شحاتة إلى المرأة يحكمها شيء من التناقض والقلق الذي سيطر على حياته الحافلة بالصراع، فهناك المرأة السحر والجمال السامي المقدس، وهناك المرأة الشهوة والإغراء والمتعة، ويتحقق في الأولى البعد الصوفي الملهم للحياة والشعر والجمال، ويتحقق في الثانية البعد الحيواني المتمثل في الرغبة الجنسية والإغراء الجسدي وهي إشكالية لا يمكن أن تحلها المساحة الزمنية الممنوحة لهذا البحث.

ولكي لا تقع هذه الورقة في مزالق العموم فيمكن القول إن للمراحل الزمنية في شعر حمزة شحاتة أثر واضح وخاصة البعد النفسي، فتجد في قصائد الشباب وريعان الصبا شيئاً من التفاؤل الضئيل والأمل الغائب الذي يلوح تارة ثم يختفي.

ولعل قصيدته (سطوة الحسن)[17]، تمثل هذه المرحلة، فقد تألق حمزة شحاتة في تراكيبها المتوترة وبنيتها الدلالية المتجاوزة واختياره روس القاف المكسورة أشاع في القصيدة تناغماً صوتياً كشف الجانب الإيقاعي المرسوم بالتوافق وهو ما أكد عليه ابن سينا في ظاهرة التناسب، وهذا بعد أن أغفلناه في هذه الدراسة.

ولكن مما لفت نظري في ديوان حمزة شحاتة أن أكثر القصائد تدخل ضمن مشروعه النضالي الذي أخلص له وسيطر على كيانه حتى تلك القصائد التي تبدو للوهلة الأولى من الوجدانيات.

والملاحظة الأهم هنا أمام الدارس هي التحول النفسي واللغوي والفلسفي في شعر حمزة شحاتة، وقد يحدث هذا في قصيدة واحدة تجعل النص ينقلب على نفسه في عملية الإبادة والإحياء في نفس الوقت وهو صراع نقله حمزة شحاتة من أعماقه إلى شعره، وأقرب ما يمثل ذلك ملاحمه وكذلك قصيدة (أبيس)[18] التي تعد من أخطر قصائده.

وفي الختام إذا كانت حدود القراءة المنتجة القدرة على الاكتشاف واكتناه أسرار النص ضمن رؤية جمالية ترتكز على قدرة اللغة في ذلك النص فإن المعضلة أمام القارئ في نصوص حمزة شحاتة أنها تحمل طيات أكبر من كونها نصاً شعرياً جميلاً إلى ساحات واسعة تبحث عن ممالك إنسانية تواجه بها السلطة والجماهير بل الحياة بكل صورها.



المراجع

1) ديوان حمزة شحاتة، إعداد: بكري الشيخ أمين، دار الأصفهاني، جدة، الطبعة الأولى، 1408هـ - 1988م، ص 244.

2) الديوان، ص 166.

3) الديوان، ص 201.

4) الديوان، ص 123.

5) الديوان، ص 160.

6) الديوان، ص 167.

7) الديوان، ص 240.

8) الديوان، ص 232.

9) هذه الأبيات من قصيدة لم تذكر في الديوان وحصلت عليها عن طريق أحد الأصدقاء.

10) الديوان، ص 169.

11) الديوان، ص 171.

12) الديوان، ص 162.

13) الديوان، ص 208.

14) الديوان، ص 52.

15) الديوان، ص 59.

16) الديوان، ص 180-181.

17) الديوان، ص 21.

18) الديوان، ص 168.



تمهيد:

نريد لهذه المقاربة أن تلقي المزيد من الضوء المعرفي على الشخصية الفنية لحمزه شحاتة كما تتجلى في أحد أهم نصوصه الفكرية، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، ونعني محاضرته الشهيرة بعنوان «الرجولة عماد الخلق الفاضل». وقد حددنا هذا النص موضوعاً للمقاربة نظرا لقناعتنا بأنه يتضمن أطروحات جريئة مختلفة عما كان سائداً في حينها ومتجاوزة له نزعم أنها هي التي ميزت الكاتب عن مجايليه و أضفت علي كتاباته جاذبية قوية إلى الآن. وعندما نحاور أطروحات كهذه في ضوء الفكر النقدي الحديث يمكننا أن نتفهمها بشكل أدق وأعمق بقدر ما يمكنها أن تؤدي إلى الكشف عن أبعاد الإشكالية القديمة المتجددة التي عادة ما يواجهها خطاب الفكر المختلف بكل تجلياته وتوجهاته في مجتمع تقليدي كمجتمعنا بالأمس واليوم. فمن خلال اهتمامنا بالكتابات النثرية للنخب الوطنية في فترة ما بين الحربين كنا نلاحظ على الدوام أن كتابها الأكثر تمثيلا لتلك المرحلة وتعبيراً عنها كتبوا المقالة والقصة والرواية والمسرحية والدراسة النقدية، بل والقصيدة أحياناً، ضمن إطار خطاب ثقافي عام واحد هاجسه الأساسي قضايا الاصلاح بمختلف مستوياته وأبعاده. وإذا كانوا قد جابهوا تحديات معرفية واجتماعية وسياسية جدية بسبب هذا التوجه الفكري ذاته فإن معظمها لايزال ماثلاً في حياتنا وخطاباتنا الآن مما يدل على راهنية الفكر وإشكالاته. لقد تفرد حمزة شحاتة بطرحه الجريء لقضايا نظرية وعملية تخلخل منظومة الثقافة التقليدية وتربك مسلماتها الموروثة في مجملها ولذا كان لابد أن يصطدم بخطابات أخرى هي التي ساهمت بقسط وافر في معاناته عوضاً عن رعايته والاعتراف به واحداً من

رواد الفكر الحديث في بلادنا. وإذا سلمنا بوجاهة قول كهذا فلعله من الأجدر بنا والأجدى لنا أن نحاور نصوصه ونصوص جيله بأقصى جدية ممكنة لبلورة أطروحاتها وتحليل إشكالياتها حتى لا نتوهم ونصدق أن أحداً تجاوز تلك القضايا وحسم فيها القول. فحينما تكون الخطابات الثقافية في طور التشكل لا تتمايز أجناسها ليستقل بعضها عن بعض، ولا تكون القيم الجمالية لنصوصها الأدبية عالية حقاً، ولهذا فإن مقاربتها في مستوى المضامين العامة المشتركة وتنويعاتها المتمايزة هي الأنسب لطبيعتها ولمنطق المرحلة التي كتبت فيها. هذه ظاهرة معروفة في كل السياقات. ويمكن أن نبررها ونفسرها بكون النخب الثقافية في مرحلة كهذه عادة ما تكون أقلية تعي جيداً أن مجتمعها يعيش مرحلة تحول تاريخي عام وأن ممثليها هم الأكثر أهلية لريادة عمليات التغيير في المستوى الثقافي الرمزي وتحمل تبعاتها في المستوى الاجتماعي الواقعي. وبصيغة أخرى نقول إن الكاتب في شروط كهذه كثيراً ما يكون «مثقفاً» صاحب قضية وممثل موقف ومبلغ رسالة فكرية وأخلاقية يختارها بقدر ما يفرضها عليه وعيه المتقدم وضميره اليقظ.

بناء على هذا كله نقول إن حمزة شحاتة الذي نبحث عنه ونحاوره عبر هذا النص الفكري المتميز حقاً هو ذلك المثقف الذي شارك بقوة في تدشين خطاب ثقافي إصلاحي نهضوي جديد حاول في فترة مبكرة تحديث أشكال الوعي وتطوير أدوات التعبير عنه وبذل الكثيرمن الجهد في سبيل الترويج له و تفعيله من ثمة في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية العامة وليس في مجال الأدب وأوساط النخب المثقفة فحسب. وإذا ما نجحت المقاربة الراهنة في إعادة بناء الأطر العامة لتلك القضايا والإشكاليات فإنها تكون قد حققت هدفها الأهم. فحمزة شحاتة شخصاً ونصاً، يفترض أن يعود رمزاً لحداثة فكرية مؤجلة قد يتم إجهاضها في فترة معينة لكنها تظل استحقاقاً حضارياً ملحاً وتحدياً تاريخياً متجدداً يفرضه علينا منطق العصر كلما أمعنا في التنكر له جهلاً به أوخوفاً منه.

شروط القراءة وحدودها

الدراسات التي تناولت حياة الكاتب ومنجزاته كثيرة، وبعضها تضمن معلومات غنية وتحليلات عميقه لم يعد من الممكن للباحثين الاستغناء عنها اليوم وغداً. لكن هذه المقاربات في مجملها تعاني خللاً مشتركاً يمكن تبينه في مستويين. المستوى الأول يتمثل في تركيزها على المظهر الأدبي في كتابة حمزة شحاتة وإهمالها لأبعادها الفكرية التي تمثل في اعتقادنا نقطة القوة لدى كاتب كان يعد نفسه من «قادة الفكر» ويصفه الجميع بالمفكر أو «الفيلسوف» ثم يعاملونه أديباً بالمعنى الشائع، وهنا تكمن المفارقة التي نريد تجنبها. أما المستوى الثاني فيتمثل في صمتها عن الأطروحات الفكرية الجريئة في كتاباته إما لعدم امتلاك الأدوات الكافية للحوار معها وإبراز مدى أهميتها في حينها أو تجنباً للاصطدام مجدداً بسلطة الخطاب الرسمي التقليدي التي واجهها الخطاب وصاحبه، وهذه هي الإشكالية التي نتصدى لها محاولين تجاوزها بصيغة ما.

حينما ذهب عزيز ضياء إلى أن حمزة شحاتة يمثل «عبقرية عرفت ولم تكتشف» فإنه قد لامس البعد الإشكالي الفني في شخصية هذا الكاتب وفكره من دون أن يتمكن من تعميق النظر فيه، بل نزعم أنه زاده التباساً من خلال استعمال هذا النعت المشحون بدلالات أسطورية عتيمة وعتيقة في الوقت نفسه. وإذا كنا ندرك جيداً اليوم أن الباحث «الأديب» لم يكن يمتلك أدوات بحث مكافئة للموضوع الذي ظل عصياً عليه وإن أثار إعجابه، وربما انبهاره فإن مما يحمد له أنه تنبه ونبه القارئ إلى أن هناك شيئاً ما يمكن بل ويفترض، أن يكتشفه باحثون آخرون. الدور المهم لهذه الدراسة، ولأخرى مثلها أنجزها عبدالفتاح أبو مدين ، يكمن في وفرة المعلومات الثمينة التي تضمنتها وقد استعاد جزءاً منها في المقدمة التي كتبها لنص المحاضرة كما نعلم. لكن ماذا يمكن أن يقال عن قراءة الغذامي في «الخطيئة والتكفير» حيث كرس جزءه التطبيقي لنصوص حمزة شحاتة كما نعلم؟. فالناقد الذي

دشن بكتابه هذا خطاب «الحداثة النقدية» في المستوى الأكاديمي دونما شك، وظف ترسانة من المفاهيم والمصطلحات التي تكاد تختزل أهم منجزات النظرية النقدية الألسنية في القرن العشرين ليصل إلى نتيجة لا تتناسب مع الجهد. لماذا؟ لأن هذه العدة المعرفية المتطورة حقاً وجهت للكشف عن النموذج البنيوي المفترض لذلك الإنسان الثيولوجي الذي ينشد وعيه ويتمزق بين قطبي «الخطيئة الأصلية» والمحاولة الدائمة واليائسة للخلاص منها و«التكفير عنها»!. هكذا ما إن نفرغ من قراءة عمل معرفي جاد ومجدد كهذا حتى نشعر بخيبة أمل، وربما بعدم الثقة، فيما يخص هذا الجزء التطبيقي تحديداً. فحمزة شحاتة الذي تقصى الناقد حياته ونصوصه بطريقة شمولية تثير الاعجاب حقا يمكن أن يكون أي أحد من دون أن يكون هو ذاته. لقد غطى النموذج الأسطوري المفترض على النموذج الإنساني الواقعي، مثلما غطى النص الأدبي على النص الفكري، أي أن ما غاب أو غيب في القراءة هو شخصية الكاتب الأكثر تفرداً وتميزاً، ونعني شخصية المثقف النقدي والمفكر الحرالخلاق تحديداً. وهذا ما يبرر التساؤل عما إذا كان انشغال الناقد بالنظرية النقدية الجديدة قد صرفه عن تفهم شخصية الكاتب ونصوصه من منظور اكثرتناسبا مع طبيعتها الخطابية من جهة ومع شروط إنتاجها وتداولها من جهة أخرى.

ربما يقال إنها طبيعة المقاربة البنيوية ومنطقها المعهود الذي أفضى بالجهد إلى نتيجة كهذه. لكننا لا نستبعد أن يكون الغذامي قد تجنب الخوض في فكر حمزة شحاتة الجريء لما قد يسببه له من حرج في سياقات تداولية لم تتغير إشكالاتها بشكل جدي. وما سرده في كتابه «حكاية الحداثة» يعزز وجاهة ما نذهب إليه من غير وجه. فالناقد عاد مجددا إلى حمزة شحاتة ليصفه بـ «العملاق الأسطوري»، ويؤكد أن انسحابه «قد حرم الحركة الثقافية عندنا من نموذج مهم»، وأن هذه «خسارة ثقافية كبرى لأنه هو المؤهل من بين جيله لقيادة وعي فكري ناضج وقوي وفعال» (ص: 61-63). ومع ما تنطوي عليه هذه التعبيرات من دلالات الإعجاب بفكر الكاتب إلا أنها تصمت تماماً

عن التحديات التي جابهها وأسهمت بقسط وافر في انسحابه!. وتبرز المفارقة أكثر حينما يتوسع الباحث كل التوسع في سرد معاناته الشخصية وهو يباشر حداثة نقدية أقل جرأة من تلك الحداثة الأدبية - الفكرية التي دشنها حمزة شحاتة وجيله قبله بأكثر من نصف قرن. فقرار الصمت والعزلة والهجرة لم يكن اختياراً فردياً حراً لحمزة شحاتة. والتضييق على كتاباته وكتابات جيله لم يكن حالة عابرة تبررها محدودية النخب المتعلمة في مجتمع محافظ. وبشكل أكثر دقة ووضوحا نقول إن طرح قضايا كهذه من دون استحضار علاقات التوتر المعتاد بين «المثقف والسلطة» هو بكل بساطة تهرب من العنصر الأهم للإشكالية التي عاناها ذالك الجيل ولانزال نعانيها نحن اليوم.

ومع أننا ملزمون معرفيا بتفهم وجاهة كل القراءات الجادة، إلا أننا نحتفظ بحقنا في البحث عن حمزة شحاتة الآخر. نعني ذالك الكاتب الرائد الذي ترك نصوصاً متنوعة متفردة قبل أن ينسحب والذي نزعم أن مصدر معاناته الأهم ليست «خطيئة آدم» مع حواء أو بسببها، بل خطايا مجتمعه وسلطاته المتمثلة في مجموعة من الرموز والأحداث القابلة للتحديد والتحليل والفهم من منظور التاريخ الدنيوي البشري وفي ضوئه. إننا نتفق هنا تماما مع إدوارد سعيد حين يذهب إلى أن النصوص كلها «أشياء مادية أيضاً، وليست مجرد فيض خالص يفيض عن نظرية من النظريات»، وأن كل كتابة تحمل ولابد «قلق كاتبها الوجودي سواء على سطحها أو في الشروط التي تبدو أنها لا تني تصفها»، وبناء عليه فإن القراءة النقدية الجادة مطالبة بمحاولة «استعادة التجربة الإنسانية التي أقصيت من الخطاب السائد» (تأملات: 15-42).

وفي كل الأحوال فإن القراءة الحوارية التي نجربها باستمرار في مقارباتنا للنصوص تلزمنا بالإنصات لمختلف الأصوات والتعبيرات ومن ثم محاولة الكشف عن دلالاتها المتنوعة بأقصى قدر ممكن من التفهم والتعاطف كما لو كانت أصواتنا ذاتها. فالحوارية تقتضي أن «نتكلم مع النصوص وليس عنها» فحسب كما يقول تودوروف، واستعادة التجارب الإنسانية في النصوص

الأدبية والأطروحات الفكرية في النصوص المعرفية تعني فيما تعنيه إثراء وعينا وتعميق أحاسيسنا عوضاً عن اختزال النصوص في مقولات تأويلية مسبقة أو الصمت عن أطروحات كتابها الجريئة المحرجة بكل بساطة.

مفاهيم أساسية:

هناك مفاهيم أساسية تنبني عليها المقاربة ولابد من تحديدها بإيجاز ليتم الحوار مع اجتهاداتنا في ضوئها. أولها مفهوم «الخطاب» الذي نستعمله هنا ليدل على المنجزالفردي للكاتب بقدرما يدل على المنجزات الثقافية للجماعة التي ينتمي إليها ويشترك معها في تبني سلسلة من الأفكار والقيم والتطلعات هي مايسمح بالتواصل بين الطرفين في مقامات وسياقات معينة من جهة ويتفاعل الخطاب مع غيره من الخطابات المختلفة عنه و المناوئة له من جهة أخرى. إننا نفيد كثيراً هنا من أطروحات ميشيل فوكو وبخاصة ما يتعلق منها بشبكة التفاعلات المعقدة فيما بين الخطاب والمؤسسة والسلطة، لكننا لا نتبنى توجهه لفصل الخطاب عن الذات الفردية أو الجماعية التي تنتج المعنى وتتبادله ويحاول كل منها استثماره لتحقيق مقاصده الماثلة في الوعي وعلاقات الواقع وليس في اللغة ذاتها فحسب. مفهوم «الحداثة الفكرية» يعني أي توجه لطرح القضايا النظرية ضمن منطق الأفق المعرفي السائد في العصرالحديث، وهو أفق كوني عادة ما تتحدد الموضوعات ومناهج البحث ومقاصده في ضوئه، وأي خطاب لا يعيه ويحاول تمثله والاندماج فيه يظل مفارقاً للحظته التاريخية بمعنى ما. نلح على هذا التعريف العام لمرونته، ولكن أيضاً للتنبيه إلى أن الذين يفصلون حداثة الأدب والفن والنقد وحداثة أساليب العمل والانتاج وعلاقات الانسان بالمجتمع والدولة.. عن حداثة الفكر، يختزلون المفهوم بقدرما يشوهون الوعي بدواع شخصية أوتحت ظغوط ايديولوجية تفرضها سلطة السلطة لا سلطة المعرفة. وهنا لابد أن نفتح قوسا لنشير إلى أكبر وأخطر المغالطات التي تواجه خطاب

الحداثة بهذا المعنى الشامل في معظم مجتمعاتنا العربية والاسلامية حيث يتوهم كثيرون ومن توجهات فكرية متنوعة، أن الحداثة ضد الدين بإطلاق أو بتقييد (ضد الإسلام مثلاً). فمع أن الحداثة لا تحتكم لسلطة المقدس في تحديد معاني الزمن والمكان والتاريخ والانسان، إلا أنها ليست ضد مبدأ التدين الذي هو حق مكفول بحكم القانون في كل المجتمعات الحداثية أو ما بعد الحداثية كما نعلم. وبصيغة أكثر وضوحاً نقول إن الحداثة ليست ضد الدين أياً كان بقدر هي ضد استعماله كإيديولوجيا سلطوية تصنف الأفراد والخطابات بحسب قربهم أو بعدهم عن جماعات محددة تتوهم وتصدق أنها تمثل الأمة أو المجتمع، وتدعي أنها هي وحدها الناطقة باسم كل حقيقة والمدافعة عن كل فضيلة. هنا تحديدا يتدخل الفكر الحديث ليبين لنا أن تحويل الدين المشترك إلى إيديولوجيا خاصة لا يخدم أحداً على المدى الطويل. فالنصوص المقدسة تتقبل كل التأويلات بحكم طبيعة خطاباتها الرمزية المنفتحة، وتسييس الدين لابد أن يفضي إلى مختلف الانقسامات والتوترات. ولعل الموقف الأمثل هو أن توجه كل الخطابات الدينية لنفي منطق القمع من أساسه، وذلك بإبراز معاني المقدس المتعالية وقيمه المثالية التي يَنشدُ إليها الجميع كتجربة روحية مشتركة لا يتفرد بها أحد ليدعي أنه خير من يمثلها أو يدافع عنها.

أما فيما يخص مفهوم «الإشكالية» فلعله يحتاج إلى بعض التوسع لأنه متعدد الدلالات حيث قد يصف الخطاب وقد يصف الذات المنتجة له كما يصف المقام الخاص والسياق العام اللذين تتفاعل الذوات والخطابات ضمن شروطهما في فترة محددة ومكان محدد. ولكي نتفهمه في دلالاته المتنوعة هذه نركزعلى السياق التاريخي لبروز شخصية «المثقف الإشكالي» الذي ينطبق على حمزة شحاتة بمجمل معانيه لأنه ربما كان الأكثر تمثيلاً لوعود الحداثة وخيباتها المبكرة!.

الجذر الفلسفي لهذا المفهوم نجده في كتابات كانط وهيجل اللذين كانا

أول من تنبه إلى الاختلاف الجذري بين عالم تقليدي يتراجع وآخر حديث يتقدم ليفرض مقولاته ومفاهيمه وتصوراته على الجميع، ومن هنا تحدث الهوة بينهما ويبرز ما يسميه هيجل «الوعي الشقي» لدى بعض المثقفين الذين لايؤمنون بتصورات العالم القديم تماماً لكنهم لا يتكيفون جيداً مع الوضعيات الجديدة لسبب أو لآخر فيظلون ممزقين بين هذين العالمين. ومع إن ماكس فيبر عاد إلى المفهوم ذاته من منظور فلسفي اجتماعي، إلا أن لوكاش ثم لوسيان غولدمان هما من أعطياه صيغته الشائعة في نظرية الرواية الحديثة وفي توجهها السوسيولوجي الثقافي خاصة.

لكن المرجعية الأهم للمفهوم ذاته تظل ماثلة في الشروط الاجتماعية والتاريخية قبل أن تتحول ظواهرها إلى فكرة مجردة في ذهن الفيلسوف أو صورة نموذجية في مخيلة الروائي، وليس من قبيل الصدفة أن يشيع استعمال المفهوم في الفكر الحديث فحسب.

فحينما تتعرض المجتمعات لتحولات عميقة تتخلخل مجمل منظومات أفكارها وقيمها ومعاييرها التقليدية السائدة تبدأ منظومات جديدة تتشكل لأنها تلائم سيرورة التحول بقدر ما تستجيب للحاجات والتطلعات التي ترتسم في أفق الشروط الجديدة للحياة الفردية والجماعية. هنا تحديداً تبرز وتتكاثر نماذج المثقفين الذين عادة ما يتحمسون للتغيير ويشاركون في تعميق توجهاته الإيجابية من خلال إدماج الخطاب الفردي لكل واحد منهم في خطاب جماعي أعم وأهم يعتقدون أنه هو وحده ما يعطي للسيرورة شكلها التاريخي ومحتواها الاجتماعي. ففي بعض الحالات تتصل عمليات التحول وتتراكم مفعولاتها دونما عوائق خارجية تذكر لكن بعض هؤلاء الأفراد لا يلبث أن يشعر أن التصدعات التي طرأت على البنى المادية والرمزية القديمة أفقدت الحياة كثيرا من معانيها فلا يعود راغباً أو قادراً على التكيف مع الوضعيات الجديدة وهكذا تأخذ سيرورة التحول في وعيه وخطابه شكل «التدهور» أو «الانحطاط». والنتيجة المنطقية لمواقف كهذه أن هؤلاء المثقفين

عادة ما ينسحبون تدريجياً إلى فضاءات العزلة لتتحكم الرؤى التشاؤمية اليائسة في حياتهم وخطاباتهم كما بينه لوكاش وماكس فيبر وهما يتحدثان عن الوضعية المأساوية لبعض المثقفين المثاليين في عالم «انقشعت عنه الأوهام» و تراجعت فيه «الحقائق الكبرى» وحكاياتها الملحمية التقليدية التي عادة ما تكون مفعمة بالمعنى مولدة للطمأنينة.

في حالات أخرى ،لعلها الأكثر بروزاً في المجتمعات غير الأوروبية، تكتسب سيرورات التحول أبعاداً أكثر تنوعاً وتعقيداً كما حلله بعمق وتوسع باحثون جادون مثل عبدالله العروي وداريوش شايغان تمثيلاً لاحصراً. ففي هذا السياق عادة ما تتكاثرمظاهرالتحول بشكل مفاجئ سريع بحيث لا يكاد الخطاب الجديد يبدأ في التشكل حتى تتعرض الجماعات الطليعية التي تنتجه وتتداوله لسلسلة من العوائق الخارجية غير المتوقعة تربك عمليات التحول في مجملها وتوجهها في مسارات جديدة قد تكون مختلفة كليا عما كان عليه الوضع من قبل. وتبلغ الإشكالية ذروتها حينما تتغيرالسلطات السياسية في مجتمعات وطنية هي ذاتها قيد التشكل حيث إن سلطة كهذه عادة ما تحاول محو كل أثر للسلطات السابقة ومن ثم التحكم في مجمل علاقات التبادل والتفاعل الرمزية والعملية في سبيل تكريس مشروعيتها كما لوكانت هي البداية الفعلية للتاريخ. هكذا تظل سيرورة التحول الطارئة تضغط بقوة وعنف على هذه النخب حتى تحتوي خطابها ليتكيف بعضه مع الخطاب المهيمن وبعضه الآخر يتراجع أو يتشظى ويتلاشى تدريجياً كما لو أنه اصبح خطاباً غير مشروع أو غير مقبول بكل بساطة. في وضعية كهذه لابد أن المثقفين الأكثر استقلالية ومبدئية يعاينون السيرورة كلها كانحراف أو «انكسار» تعيه الذات المثقفة بقدرما تعي عجزها عن التدخل فيه. وبسبب حدة التناقضات الوجدانية المحايثة لموقف كهذا لابد جزءاً من الطاقات القوية الخلاقة لهذه النماذج القليلة في كل مجتمع وعصر يتحول ضدها متخذاً شكل معاناة حادة ما إن تتزايد حتى تفقد الذات السيطرة عليها فتفضي بها

إلى مصائر فاجعة غير متوقعة وغير مستحقة مثلها مثل مصائر أبطال التراجيديا في المستوى المتخيل.

ونظرًا لكون هاتين السيرورتين العامتين كثيرا ما تتداخلان في مجتمعاتنا العربية فإننا نوضحهما هنا بشكل عام ونترك مفهوم «المثقف الإشكالي» مفتوح الدلالة كي نحوله إلى مفهوم حواري يعين على الوصف والتحليل للذوات والخطابات والشروط قبل أي استنتاج أو حكم.

تغيير العتبات - قلق الذات وجرأة الفكر:

حينما نباشر قراءة نص حمزة شحاتة كمنجز مكتوب لعل أول ما يلفت الانتباه ويثير التساؤل هو تلك التغييرات التي باشرها الكاتب ونبه إليها في مستهل محاضرته، وقد لا توليها القراءات التقليدية أية أهمية فيما هي غنية بالدلالات كما سيلاحظ. فهناك جهة محددة دعته لإلقاء «محاضرة» بعنوان محدد، فقبل الدعوة، وكان من المتوقع أن يلتزم بشروط العقد الضمني، أولاً ينشغل كثيراً بأمور قد تبدو ثانوية أو «شكلية». لكنه لم يفعل. لقد غير العنوان من «الخلق الكامل عماد الرجولة» إلى «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، وهذه ليست مجرد «زحزحة» كما يقول الكاتب بل تغيير جذري يغلب عليه منطق القلب أو العكس الكامل للجملة مبنى ومعنى. فالرجولة تقدمت موضعاً نحوياً ورتبة دلالية لتصبح بمثابة الدال المركزي الذي يولد الدلالات ويستقطبها بالضرورة. ما يقوله الكاتب بشأن استبدال نعت «الكامل» بـ «الفاضل» مقنع تماماً لكنه أمر ثانوي بعد هذا التغيير الذي طال جملة العنوان كلها منطوقاً ومنطقاً. لنقل الآن إن هذا التغيير هو مؤشر يدل على حرص الكاتب على مناسبة العنوان للموضوع الذي أراد الخوض فيه وهذا من حقه ومن صميم طبيعة الخطاب المعرفي عند أي باحث جاد. لقد استجاب للدعوة واحتفظ بحقه في طرح القضية التي تهمه بالصيغة التي يريد واثقاً من أن الذين دعوه، وللمرة الثانية، سيتفهمون موقفه وقد ألفوا منه حرصه على

الاستقلالية والتفرد، بل لعلهم ماحرصوا على دعوته إلا لقناعة مسبقة بتفرد ما سيقول ويطرح. في ضوء هذه الدلالة الأولية نتفهم بصيغة أدق وأنسب التغيير الجذري الثاني الذي طال الشكل الخطابي للنص، أي هويته العميقة بمعنى ما. فالمحاضرة التي كتبت وروجعت جيداً قبل أن تلقى هاهو صاحبها يراعي ظروف المقام فيحولها إلى «حديث» بكل ما ينطوي عليه المفهوم من معاني التواصل الحميمي بين ذوات لا تفصل بينها علاقات رسمية من أي نوع ،بعكس المفهوم السابق الذي لابد أن يجعل «المحاضر» على مسافة أبعد أو في مرتبة أعلى من المتلقين. هنا أيضا نكتفي بهذه الدلالة العامة التي قد نضيف إليها قيمة التواضع من هذا المنظور التداولي ذاته. هناك تغيير ثالث لا أقل أهمية من سابقيه يتعلق هذه المرة بهوية الذات المنتجة والمعلنة للخطاب. فالكاتب يتخلى عن صفات الأديب والمحاضر والمتحدث العفوي الحميمي لينتحل صفة «الباحث» الذي يؤكد أكثر من مرة، وبصيغ متنوعة أنه يبحث بكل جدية في موضوع جديد عليه وعلى المتلقين. من هذا الموقع لابد أننا أمام دلالة عامة للتغيير هنا مدارها حرص الكاتب على ممارسة حقه وحريته كباحث ومثقف عام من جهة، وعلى تفهم المتلقين لحصلة اجتهاداته التي قد تبدو بسيطة أو صادمة أو شاذة أو حتى «خاطئة» بكل بساطة من جهة أخرى. فالباحث الجاد يكفيه أن يخلص النية ويبذل المستطاع من الجهد في العمل حتى نتفهم وجاهة موقفه ونحترم نتيجة بحثه وإن خيبت توقعاتنا أوصدمت قناعتنا. أما حين نراكم الدلالات الجزئية لهذه التغييرات فإننا قد نجد فيها ما يشير إلى قلق الباحث وهو يخوض في موضوع جديد صعب قد لا يفهم جيداً من قبل المتلقي، وحينما يفهم جيداً فقد يصدم قناعات بعض الحضور، وقد يساء الفهم فيتعرض الباحث إلى ما لا تحمد عقباه.. وهكذا نلاحظ أن هذا القلق وجيه بقدر ما هو متنوع المصادر.

نكتفي إذاً بهذه الدلالة العامة الأولية لنشي إلى قضية أخرى تتصل بهذه التغييرات أقوى الاتصال. فالقراءة الخطية ذاتها ما إن تتقدم حتى يلاحظ القارئ «الناقد» أن منطق القلب أو العكس قد انسحب بصيغة قوية

على المتن في مجمله، وهنا ينطرح التساؤل الأكثر أهمية عن مبررات ودلالات هذه التغييرات فيما وراء ما يعلنه الخطاب في ظاهره. فتلك الرجولة التي هي مبتدأ العنوان ومرتكز دلالات المتن، كما يفترض، لا يتوقف عندها الكاتب إلا في نهايات نصه. ثم إن عمليات تحديد هذا المفهوم في مستويات مختلفة ومن منظورات متنوعة كما سنبينه في حينه تتم بصيغة تكاد تكون مفارقة تماماً لسمات الخطاب الفكري البارزة في مجمل النص وذلك لهيمنة التعبيرات الأدبية والنبرات الانفعالية على هذه المقاطع تحديداً. هل نبدأ إذاً بتحليل النص من نهاياته، أي من معاني ودلالات هذه الرجولة التي يتأخر الحديث فيها مع أنها قد تشكل «لب الموضوع» كما يبدو من العنوان ذاته؟. إن هذه قراءة مشروعة ومنتجة تماماً، خاصة وأنها تنسجم مع منطق القلب ذاته الذي مارسه الكاتب كما رأينا. لكننا لن نتورط فيها لأننا أمام نص إشكالي أو «مشكل» لن يحاور بكفاءة وفق منطقه الذي ربما بررته شروط أخرى لا تضغط علينا الآن بالدرجة نفسها.

النص الواحد الخطاب المتعدد:

حينما نقرأ النص لتحديد أطروحته الأساسية لابد أن نتجاوز القضايا الجزئية إلى تحديد ما يمكن أن نعده بمثابة «استراتيجيات الخطاب» التي يفترض أن تضمن تماسكه النظري وفعاليته التداولية. فالكاتب محق تماما حين ينبه المتلقي إلى أن موضوعه جديد بل يكاد يكون «مجهولاً» كما يقول (ص 23). لقد قرر أن يبحث في قضايا فلسفية مجردة تدور حول منظومات الأفكار الذهنية والقيم الأخلاقية العملية وطرائق تشكلها واشتغالها في المجتمع البشري عامة. ونظراً لكونه يحاول أن يبحث ويتحدث من موقع الباحث الذي يتحرر من أي انتماء مسبق هاهو يعلن القانون، أو المبدأ الأول لخطابه بقوله: «وأنا أريد التجريد والتعرية كباحث لا كمحاضر، فإني لو قصرت كلامي على الرجولة أو على الخلق الفضل، خشيت أن يتحول حديثي

إلى موعظة لا تعدو أن تكون تمدحا حماسيا بالفضائل دون تحليلها وردها إلى مصادرها وتحديد قيمها ومعاييرها وأثرها من صميم الحياة وعلاقتها بالنفوس» (22).

قانون التجريد هذا مهم جداً ولذا يحدده الكاتب مرة من منظور ذاتي محض لأنه مبدأ قديم له أو مرض عميق فيه لا شفاء منه (22)، ومرة أخرى يحدده موضوعياً فيصبح «مبدأ رد المسائل إلى أصولها المفروضة» ومن ثم يعززه بمرادف له هو «تعرية» المفاهيم والمقولات وصولاً إلى تلك الأصول (23). وظيفة هذا المبدأ متعددة متدرجة. فالذات تريد التحرر من سلطة الأفكار والمعايير السائدة التي ما إن يبني عليها الباحث حتى يفقد عمله سمتي الموضوعية والشمولية. كذلك كان من الضروري تنبيه المتلقي إلى ضرورة أن يتجرد هو أيضاً قدر الممكن من آرائه ومواقفه المسبقة لكي يتفاعل مع الخطاب الفكري الجديد بكفاءة. ثم إن تجريد المسائل أو تعريتها من معانيها السائدة المستقرة قد يولد صدمة قوية في بعض «النفوس الضعيفة»، ولذا فإن التنبيه ينطوي على دلالة الاحتراس من ردود الفعل السلبية المتوقعة من قبل بعض المتلقين المطمئنين إلى الحقائق الموروثة، وخاصة ما يظن أنه «مقدساً» لا ينبغي لأحد التشكيك فيه فضلاً عن «تعريته». هذا ما يعيه الكاتب وينبه إلى ضرورة تجاوزه بقوله: «ومازالت النفوس أضعف استعداداً لقبول المفاجآت التي تحاول أن تنتزع من معتقداتها ومشاعرها شيئاً وله صلابته العنيدة. وشأن الجديد في هذا السبيل أن يكون رمز الإقلاق والبعثرة، وما يهون على النفوس والأفكار أن تنزل عن قوانينها الأدبية وتقاليدها وعقائدها، إلا مكرهة» (23).

هنا تحديدا يبرز الدور المهم للمبدأ الثاني الذي يسميه الباحث «المجازفة»، وقد نسميه اليوم بدقة أكبر «الجرأة المعرفية» التي عادة ما يتميز بها الباحث الجاد الذي ما إن يتصدى لعمله الفكري أو العلمي حتى يضع أخلاقيات المعرفة فوق أخلاقيات المجتمع. وأهمية هذا القانون أو المبدأ أنه

كسابقه ضروري بقدر ما هو مثير للقلق، وبخاصة حين يتعلق الأمر بمجال الأفكار و«المعتقدات» التي ما إن تتصلب حتى يصبح الخوض فيها بحرية مجازفة خطرة حقاً. فإذا كانت المجازفة «من صميم طبيعة المثقف ومن صميم مهمة الثقافة الحديثة» كما يذكرنا به إ. سعيد، فهذا ما يعيه الباحث جيداً ويمارسه موضحاً ومبرراً موقفه «بما فعله انشتاين إذ قلب بعض القواعد العلمية رأساً على عقب فلم يعبأ به أحد غير بعض العلماء مثله، بينما لو اقترح تحويل كنيسة إلى ملعب رياضي لأثار مشكلة قد تجر الى الاعتداء عليه» كما يقول (25).

إنه إذاً قانون يلازم سابقه ويتممه وقد يكون أهم وأخطر منه لأن التجريد «قاس» على البعض فقط بينما الجرأة المعرفية قد تصدم فئات كثيرة من المجتمع. فالباحث يعي جيدا أنه ينتمي إلى بيئة محافظة تبجل كل ما يرثه الأخلاف من أسلافهم، لكنه يعي بالقدر نفسه أن مقامه المعرفي والأخلاقي يقتضي الجرأة فلا يتردد في إعلانها وممارستها. ولكي يبين أهمية ووجاهة القانون فيما يتعدى موقف الذات الباحثة يقول: «إن المجازفة الليلة ضرورة، ومن الخيران نستفيد من قوانين الضرورات المرتجلة لنكون باحثين مجازفين. فالمجازفة في تاريخ نشأة الحياة وفي تاريخ تطوراتها، قادت روادها إلى القمم الشامخة وأعانت على كشف مساتير الوجود والفكر (26) فنحن هنا أمام قانون يشتغل في مستوى الطبيعة كما يشتغل في مستوى الثقافة، وفي إطار الخطاب العام كما في أطرالخطابات الفردية الخاصة بالمفكرين والباحثين، وإذا لم يتم تعويقه بصيغة ما فإنه يفضي إلى الرقي والتقدم بهذا المعنى الشمولي. هكذا ينفتح مبدأ على آخر لأنهما متلازمان منطقياً، ولكن أيضاً لأن الباحث يريد أن يبرر وجاهة القانون الثالث الذي تعلنه الجملة ذاتها وهو قانون «التطور». وتتمثل قوة قانون كهذا في كونه حتمية طبيعية متجاوزة لإرادة الإنسان، ودينامية فعالة في التاريخ البشري، والذين يعون أهميته ويفعلونه في المستوى الثقافي لابد أن يحققوا المزيد من التقدم ومن ثم يصلون إلى تلك «القمم الشامخة».

إننا أمام قانون عام شامل مبرر ومطلوب في كل المستويات، إلا أنه لابد أن يفضي في المستوى الثقافي خاصة إلى سلسلة من القطائع يطال أثرها الأفكار والحقائق و القناعات السائدة، وسواء في مجال الإنسانيات أو في مجال العلوم الدقيقة. ورغم خطورته وصعوبة موقف من يسلم به يدعو إليه كمفهوم معرفي ضمن شروط ثقافية تقليدية إلا أنه يستحضر كجزء من سلسلة مقولات حولها العلم والفكرالحديثين إلى «بدهيات» كما لا يخفى على الذات الباحثة (لعلنا هنا لا نجد صعوبة في إدراك مدى تأثير أفكار هيجل وماركس ودارون على الكاتب).

أما المبدأ الرابع فهو بمثابة «المبدأ المؤسس» لكل فكر ولكل إبداع إنساني، بل ولكل حياة ذات قيمة ومعنى، وهو قانون «الحرية» الذي أخرناه لشموليته دلالياً ووظيفياً . فالكاتب يعي جيداً مدى اتساع وتنوع معاني هذه الكلمة نظرياً وعملياً ولذا ما إن يفرغ من تبرير تلك التغييرات حتى يعرفها بمنطق السلب قائلاً: «وأنا لست أعرف معنى لهذه الحرية بيد أني ألفت أن أطلق لفكري عنانه فهذا عندي أخلق بأن يجعلني أكثر شعورا بحياتي وفهما لها وأنا طامع بعد ذلك أن تحمدوا لي نتائج هذه الحرية إن شاء الله» (22) وتعريف الحرية بهذه الصيغة التي قد تبدو بسيطة يدل على تمثل عميق لها من منظور حديث تماماً لا يفصل المفهوم النظري عن القيمة الأخلاقية وعن الممارسة الحياتية. فمنطق النفي والاستدراك ينقل الكلمة مباشرة من رتبة الوعي المعرفي إلى رتبة الوعي الأنطولوجي (الوجودي)، لأن الحرية تجربة تعرف بقدر ما تعاش وتمارس من قبل مفكر ومبدع مثله لا يمكن أن يشعر بمعنى حياته وقيمة فعله من دون حريات التأمل والتخيل والتعبير. وحتى حين يدرك أن التحرر «الخالص» من القيود والقوالب عند النظر إلى حقائق الحياة قد يجده البعض ضربا من الجنون إلا أنه يدرك جيداً أن هذا هو قدر «الفلاسفة وقادة الفكر» (22)، وهو فيما يبدو يطمع أن يكون واحداً منهم في هذا المقام ومن قبله وبعده.

لا غرابة بعد هذا أن يلح الكاتب على هذه الحرية بصيغ متنوعة منذ بدايات النص وحتى نهاياته لأنها مفهوم يخترق دلالات كل المفاهيم السابقة وينظمها من جهة أولى، ولأنها من جهة ثانية مقولة نظرية وعملية يبدو الكاتب واعياً بها أشد الوعي مؤمناً بها أعمق الإيمان وداعياً إليها بكل حماس وممارسا لها بكل جدية وصدق، ومن موقع الباحث المبدع المفكر الإنسان في الآن ذاته.

حينما نجمع هذه القوانين المحددة لاستراتيجيات الخطاب نلاحظ على الفور أنها تتعاضد فيما بينها لتشكل الإطار العام لأطروحة فكرية يمكن أن توصف بأنها «ثورية» حقاً في مثل الظروف المعرفية والاجتماعية والتاريخية التي يتموضع فيها الخطاب وصاحبه ومتلقيه.

فالمبادئ السابقة تعني فيما تعنيه أن التقدم أو التطور الناتج عن حرية الفكر وجدية البحث وجرأة الطرح يفترض أن يلحق بكل مجالات الحياة وحقول الثقافة. وإذا ما ثبتت منظومات معرفية أو فكرية أو جمالية أو أخلاقية لفترة طويلة فما ذلك دليل صحتها أو قوة أصحابها بل هو مؤشر ضعف في الأفراد ودليل تخلف في المجتمع ومظهر جمود في الثقافة!. الذات الباحثة المثقفة تعي إذاً أن هذه هي حال مجتمعاً وأمتها ولذا لاتتردد في كشف الحقيقة المرة لأنها تمارس حقاً لها كذات فردية مفكرة وواجباً عليها كذات جماعية مسكونة بهاجس الإصلاح والتقدم ككثير من المتلقين.

بعد هذا لانجد مبررا لتقصي ما يقوله الباحث عن قضايا جزئية يطرحها في ضوء هذه المبادئ أو القوانين العامة لأن هذا خارج عن نطاق أهداف البحث كما حددت من قبل. القضية العامة التي نخلص إليها هي أن حمزه شحاته يبدو من خلال خطابه شخصية واسعة الأفق غنية الثقافة عميقة الفكر جريئة كل الجرأة على البحث والتنقيب في موضوع صعب وخطر كهذا. أطروحته السابقة تبني على الشرطين المميزين لأي فكر حديث وهما: عقلنة الخطاب المعرفي بتأسيه على المفاهيم التي تضمن تماسكه

وفعاليته من جهة، وأنسنته من خلال ربط منطلقاته وغاياته بمصالح البشر التي لا يحددها أفضل من الفكر العقلاني المعرفي «الحديث» ذاته. ومما يزيد من قيمة أطروحته، وبغض النظرعن اتفاقنا أو اختلافنا معها في جزئياتها، أنها قدمت في شروط صعبة بكل المعاني. فالخطاب الثقافي الجديد الذي ينتمي إليه كان في طور التشكل، والوضعية الاجتماعية تقليدية محافظة قد تصدمها أفكار جديدة كهذه لا تتردد في نزع القداسة عن أفكار البشر وقيمهم، وليس هناك مؤسسات معرفية تذكر وإلا لما اضطر، هو ومن دعوه، لإلقاء محاضرة كهذه في جمعية إسعاف خيرية.

أما الظروف السياسية فلابد أنها هي الأصعب ولذا نؤجل الحديث عنها إلى فقرة لاحقة، لأن القراءة الخطية توقفنا على خطاب آخر يعقب خطاب الفكر ويضفي عليه الكثير من الالتباسات، وكأن حمزه شحاته الذي يطل علينا في بداية النص باحثاً مفكراً لا يعود هو ذاته في نهاياته.

خطاب الإيديولوجيا:

لننتقل إلى الحوار مع الكاتب حول تلك الرجولة التي يؤجل الخوض فيها إلى نهايات بحثه أو محاضرته، ولأسباب ربما كانت وجيهة من منظور خطاب إشكالي ينجز ويعلن في شروط أكثر إشكالاً مما يتوقع بعضنا اليوم. فهو يعرف الرجولة نظرياً بكونها «قوة تؤمن بحريتها إيماناً صارماً»، ثم يعود ليعرفها عملياً بأنها «مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع». ثم لا يلبث أن ينبه إلى أن هذا التعريف يعد تمهيدياً أو رمزياً أو «مدرسياً»، ولذا يعود ويفصل القول فيها من منظور فلسفي يميزه ويغني أطروحته الفكرية. فالصفات الرائعة في الرجل الرائع هي «القوة والجمال والحق» ويقابلها ليعززها صفات أخرى هي «الحياء والرحمة والعدالة»، ووجه التعالق والتعاضد بين هذه وتلك هو أن الحياء يحمي من الهزيمة في الحق، والرحمة تحمي من الجور على الضعيف والجاهل، والعدالة هي التي تأخذ للحق بالحق

كما يقول (117). وهنا قد نلاحظ شيئاً لافتاً للانتباه حقاً وهو أن الكاتب يستعمل مفهوم «الصفات» وليس مفهوم «الفضائل» انسجاماً مع منطق التجريد والتعرية للمفاهيم السابقة من جهة، ولكن أيضاً لتعزيز البعد العملي لهذه الرجولة الممكن اكتسابها وتنميتها في الذات الإنسانية بوسائل التربية والتعليم والتنشئة الأسرية من جهة ثانية. لكن ما يلفت الانتباه أكثر هو ما لا يقوله هذا الخطاب الماكر إلا تلميحاً، وبحكم كونه خطاباً إشكالياً في ذاته وفي شروطه.

فالإلحاح الشديد على تلك الرجولة الحرة القوية الرائعة هو شكل من أشكال البحث عما هو مفتقد أو غائب ويراد للخطاب أن يستحضره ومن ثم يبثه في المتلقي بكل الوسائل المنطقية والعاطفية الممكنة. وهذا البعد الدلالي لا يعود تأويلاً تسقطه القراءة على النص بمجرد أن ننتقل إلى الفقرة الأخيرة من المقطع حيث يتصل الحديث عن الرجولة بصيغ وتعبيرات خطابية أدبية تبلغ فيها النبرة الانفعالية ذروتها. فالكاتب يتساءل أين هي تلك الرجولة التي تأخذ بيد الأمة وقد أصبحت «نكرة» بين الأمم بعد أن ألهتها «الفضائل» عن انتهاج سبل القوة والارتقاء، الرجولة التي تأخذ بيدها وتقيل عثراتها، الرجولة التي كانت قوة فعالة في الإنسان القديم عموماً، ورمز السجايا والمحاسن في أولى وثباته إلى التطور، ورمز الحياء والرحمة والعدالة في فجر مدنيته، ورمز المبدأ العربي يوم نهض بأعباء الرسالة.. إلخ (120). فهذه التساؤلات المتكررة في جمل استطرادية متلاحقة دالة نحوياً وأسلوبياً على حدة الشعور بفقد صفات الرجولة الحقة وعمق الرغبة في استحضارها لشدة حاجة الأمة إليها إذ إن غياب تلك سبب في ضعف هذه. وتتعزز هذه الدلالات مجدداً حينما ينقلب الخطاب الانفعالي ذاته إلى ضرب المثل من خلال نماذج الماضي العربي حيث كانت الرجولة عماد الخلق وسبب القوة، بل إنها تبلغ ذروتها حين يضرب المثل بنموذج الرجولة الكاملة، أي بشخصية النبي ﷺ. فحينما يستعيد مقولته المعروفة لعمه «والله يا عم لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري.. إلخ» يعلق الكاتب بالنبرة الحماسية ذاتها: «هكذا يقول قائدنا الكامل البطل،

بل قائدنا الكامل الرجل. فهذه رجولة رجل قبل أن تكون فضيلة نبي، وقانون دم قبل أن يكون سمة خلق فاضل، وعقيدة مؤمن يستهين الموت في سبيل التراجع المفروض عليه دونها (120). فالكاتب لا يتردد في أنسنة هذه الشخصية الدينية المثلى انسجاما مع نزعة التجريد والعقلنة السابقة، ولكن أيضا لأنه يريد تحويل «الرجولة» بهذه الأبعاد الدلالية والوظيفية المتعددة إلى مقولة إيديولوجية مركزية في هذه الفقرة من النص. كأنه يقول للمتلقين: «هذا هو قائدنا البطل ونموذجنا الأمثل نحن هنا، وإن كان نبي الأمة ورسول الإنسانية كلها قبل وبعد هذا المقام».

هنا تحديداً لعله ليس من الصعب أن ندرك أننا أمام أمثلة تضرب ونماذج تستعاد لكي تقدم جواباً غير مباشر عن تلك التساؤلات، لأن الرجولة المفتقدة في الحاضر كانت متوفرة عند هؤلاء الأسلاف، قبل وبعد الإسلام ومحاولة استعادتها أمر ملح وممكن في الوقت ذاته. وسطوة الحماس الانفعالي هي التي تنسي الكاتب تناقض القول، بل ونزعته المرفية الواضحة، إذ ما معنى أن تكون الرجولة بالأمس صفات فطرية في هذا الرجل العربي ثم تفتقد اليوم، بل ما معنى الإلحاح على «قانون الدم» في وسط اجتماعي تتمثل إحدى أهم سماته الثقافية و ميزاته الحضارية في تنوعه الإثني وتعدديته الثقافية وتسامحه الاجتماعي؟!.

إننا أمام خطاب أصبح أقرب إلى منطق الأدبيات الإيديولوجية «القومية» الشائعة في المشرق العربي آنذاك منه إلى منطق الفكر الذي يحتكم إليه الكاتب ويبلوره في الشق الأول والأهم من محاضرته». من هذا المنظورتصبح تناقضاته الجزئية مبررة، لا مقبولة، إذ إنها دالة على قوة الهاجس العملي لدى منتج الخطاب الذي يريد تبليغه وتفعيله بكل الأساليب الممكنة. وبصيغة أخرى نقول إن الكاتب يبدو كما لو أنه لم يبادر إلى تغيير الموضوع وقلب العنوان وتغيير هوية الخطاب، ولم يبذل الجهد الوافر لتحديد المفاهيم وتجريد المقولات وتقصي التطورات في مجال الفكر خلال المقاطع

الطويلة السابقة إلا ليصل إلى هذه القضية «الإيديولوجية» التي يلح عليها ويختم بها محاضرته أوحديثه أو بحثه. لنا إذاً أن نتساءل: لماذا وكيف حدث هذا التحول أو «الانزلاق» من خطاب لآخر؟.

خطاب البيداغوجيا:

هناك فقرة سابقة لهذه يمكنها أن تقدم لنا عناصر أساسية للإجابة عن هذا التساؤل وتوقفنا في الوقت نفسه على خطاب ثالث يبين لنا كم هو متعدد وإشكالي هذا النص الذي أراد منتجه أن يقول فيه كل أشياء كثيرة في وقت واحد كما لو كان يدرك أن الفرصة لن تتكرر!. فعينما يفرغ من بلورة خطاب الفكر يركز في فقرة مطولة على مقولة «الحياء» ليعمق النظرفيها بطريقة تفرغها من دلالاتها السائدة لتشحنها بدلالات جديدة مما يجعل الخطاب يتخذ كل سمات الخطاب التربوي – التعليمي، ومن دون التخلي عن شروطه الفكرية. فالكاتب يقول بنبرة نقدية أسية أنه «لا توجد بين الفضائل فضيلة، أو بين المزايا مزية، تعرضت لما تعرض له الحياء من الامتحان بسوء النظرة وقصرها، وبالتقدير المختل والوزن الجزاف» (86). والمظهر الأوضح والأخطر لهذا الانحراف أو التشويه لقيمة كهذه يتمثل في كونها تحولت في سياق ثقافة التخلف والضعف إلى مقولة تسلطية قمعية تطال الإنسان البسيط منذ طفولته، بينما لا تمس الإنسان القوي في شيء. هكذا يستطرد الكاتب في تعداد المواقف التي تستعمل فيها كلمة «استح» لتوبيخ الطفل كلما باشر قولاً أو فعلاً يعتقد «الكبار» أنه مخل بالأدب كأن يأكل بشره أويصرخ من ألم أويكشف جزءا من الجسدأوحتى لمجرد أن يلعب بعفوية أو يضحك بمرح كأي طفل سوي (87، 86).

نفي هذه المقولة يقتضي إذاً إعادة تأسيسها «على الفكر المعرفي الواعي لا على الإيمان الأعمى،» وذلك لأن «المعرفة أساس الإيمان» وليس العكس بحسب رأي الباحث المفكر (100). بعد هذا يمكن استعمال الكلمة

ذاتها لتعليم الطفل وإقناعه لا لزجره وقمعه لأن من يستحق الزجر، بل والفضح أو الإدانة، هو الخطيب الذي يظلل الضمائر، والكاذب الذي يخدع أقرب الناس إليه، والبائع الذي يغش الناس، والكاتب الذي يتنكر للحق والجمال والقوة ليبرر نقائضها خوفاً أو طمعاً، والفاضل الذي يتاجر بفضيلته، والكريم المرائي الجاهل، والوطني الذي يتنكب سبل التضحية، والرجل الذي لا يرى في المرأة سوى جسدها.. وهكذا يتصل الاستطراد في ذكر النماذج على مدى حوالي خمس صفحات (من ص 100 إلى ص 104) هناك إذاً أزمة قيم ومعايير فاشية في المجتمع، وتحديداً في هذه النماذج الرجالية التي ليس لها من صفات الرجولة غير «الذكورة» التي لاتعد صفة رائعة بما أنها مما يشترك فيه الإنسان مع الحيوان بكل بساطة ولذا وجب عليه تعريتها بجرأة وعنف!.

وحينما يعود الكاتب وفق منطق الاستطراد ذاته، إلى بيان الدور الحاسم للتربية التي تنشئ الإنسان منذ طفولته على ثقافة المعرفة والحرية والقوة أو على نقيضها، لا يخفى عليه أن الفروق بين المجتمعات أو الأمم المتقدمة الناهضة والأمم الأخرى هو محصلة منطقية للأفكار والقيم والسلوكيات التي تسود في المنزل والمدرسة والشارع والسوق وأماكن العبادة، وأي تغيير جدي يجب أن يبدأ من هنا. وظيفة باحث مفكر مثله هي كشف الحقيقة ومحاولة إقناع النخب المثقفة بها لتتحول القناعات الشخصية إلى قناعات جماعية ثم إلى قناعات مجتمعية، وإذا لم يتحقق هدف أو مطلب كهذا، وهو غير مضمون على أية حال، فإن دوره يتوقف عند ما يستطيع فعله وما يجب عليه بيانه والدعوة إليه. بناء على ماتقدم يمكننا القول بأن حمزة شحاته ما ختم حديثه بالدعوة الحماسية لأخلاقيات الرجولة بتلك المعاني المتنوعة الغنية إلا ضمن هذا المنطق العام للخطاب ومقامه.

فالفكر المعرفي العقلاني يؤسس للتربية السليمة التي تفضي بدورها إلى مختلف أشكال التطور والتقدم في الثقافة والحياة، لكنه يحتاج أولاً وقبل

كل شيء إلى قوى اجتماعية تتفهمه وتعين على بثه وتكريسه خطاباً تربوياً سائداً في كل مؤسسات التنشئة الاجتماعية وبعد ذلك وبعده فقط ، يمكن للأفكار الصحيحة والأخلاق الفاضلة أن تصبح ثقافة شائعة في مجمل فضاءات التواصل مؤثرة في مختلف علاقات التفاعل الاجتماعي. هناك إذاً وحدة عميقة بين الخطابات التي يتشكل منها النص، لكن هل كان الكاتب متفائلاً حقاً بدوره ذاتاً وخطاباً، أم أنه كان يكتب ويتحدث في سياق إشكالي يدرك هو قبل غيره محدودية إمكانيات تغييره وتجاوزه؟. وبصيغة أخرى نقول: هل كان حمزه شحاتة «الباحث» و«المربي» و«الداعية» واثقاً من قدرة الفكر على تغيير الواقع المتخلف الذي يعيش فيه ويكتب من أجله أم أنه كان يمارس حقه وحريته كذات مفكرة في المقام الأول. هذا الخطاب.

من فكر الإصلاح إلى إصلاح الفكر:

نعلم اليوم حق العلم أن وعي المثقف العربي ونظرائه في المجتمعات التي تحاول التنمية هو في مجمله وعي شقي وإشكالي لأنه «وعي بالتخلف» في المقام الأول كما حلله كثير من المفكرين الجادين كالعروي ومحمد أركون وداريوش شايغان والجابري وهشام شرابي تمثيلاً لا حصراً . فهذا المثقف **لا تتراكم معلوماته وتتنوع مصادر وعيه وتتعمق تجارب حياته إلا ليدرك وطأة** التخلف التي يعانيها مجتمعه الوطني أو القومي أو الديني وسواء إذ يقارنه بحاضرالغرب المتقدم أو بالماضي المشرق لأمته.

وضمن إطار هذه الوضعية التاريخية العامة لابد أن نلتفت إلى وضعية ربما كان مثقفوها أكثر عرضة لشقاء الوعي وتمزقه، وخاصة منذ بضعة عقود، ونعني بها وضعية الفضاءات العربية التي كانت تعاني التخلف بدرجتين حيث تأخرت فيها عمليات التفاعل مع العالم الخارجي لقرن أو أكثر كما هي حال الجزيرة العربية في عمومها. حمزة شحاتة ينتمي إلى تلك النخب الحجازية التي كانت تدعو، في فترة ما بين الحربين، إلى النهضة

والتقدم والإصلاح في مجالات الحياة والثقافة ومرجعياتها المعتمدة هي منتوجات النخب في مصر والشام وتركيا والهند وليس في الغرب البعيد والغامض.

وفي وضعية كهذه لابد أن هذه النخب الجديدة قليلة العدد والعدة كانت تروم اللحاق بهذه الفضاءات العربية والإسلامية أولاً، ولنا أن نتخيل مدى صعوبة التحديات التي كانت مطروحة أمامها وعلى خطابها إذا ما علمنا أن النهضة التي كانت تدعو إليها غالباً ما تعني المطالبة بالمزيد من الحريات الأولية ومن البنى التعليمية والإعلامية والإدارية الأساسية في مجتمع كان يفتقد لكل شيء له علاقة بالعصر تقريباً.

البعد التراجيدي الثالث في وضعية كهذه يفرض نفسه ليبلغ بالمعاني المأساوية ذروتها بالنسبة للجيل الأول منهم على الأقل. فهذا الجيل كان وعيه قد تفتح وبدأ يتشكل مع «الثورة العربية الكبرى» التي أعلنها الشريف حسين على الأتراك ويمكن وصفها اليوم بأنها «ثورة مثقفين» لا ثورة مجتمع. فخطابها الذي بثته صحيفة «القبلة» (1916) تمحور حول مقولات قومية عروبية بثها المثقفون الشوام، ومقولات وطنية إقليمية يبدو أن مصدرها الأهم هو خطاب النخب المصرية التي كانت تناضل ضد الاستعمار البريطاني وليس ضد الدولة العثمانية كما نعلم.

لكن هذا الخطاب النخبوي الوليد سريعاً ما غمرته أحداث التاريخ كصراعات عنيفة متصلة على السلطة مما اضطرالمثقف للتراجع عن جل مقولاته وطموحاته للتكيف مع شروط جديده مفاجئة بقدر ما هي صادمة له وللمجتمع المدني «الحضري» الذي ينتمي إليه!.

فالشق «الراديكالي» من ذلك الخطاب كان عليه أن يتراجع أو يتوقف مباشرة بعد سقوط السلطة الهاشمية التي تبنته وضمنت مشروعيته الفكرية النظرية بقدر ما أمن لها مشروعيتها السياسية العملية. كان عليه اتخاذ هذا الموقف التراجيدي لأن مقولات الثورة والحرية والتقدم واللحاق بحضارة

العصر.. لم يعد من الممكن تبنيها أو الجهر بها أمام ممثلي لسلطة جديدة كان لها خطاب سلفي تقليدي ينزع إلى المحافظة في كل شيء مما يعني أن مقاومته للعالم الحديث وفكره «الكافر» أو«المنحرف» لا يفوقها سوى قدرته على التحكم في كل خطابات الداخل وعلاقاته الاجتماعية. لقد حدث تحول جذري في المستوى الثقافي العام، وعلى الأخص في المستوى الإيديولوجي منه، والخطاب الإصلاحي «المحافظ» كان هو وحده المرشح للاستمرار لحاجة الدولة الجديدة إليه من جهه، ولانسجامه النسبي مع خطابها السلفي التقليدي من جهة أخرى. العنصر الذي لم يكن قد تغير بشكل جدي هو هذا الواقع المتردي الذي ما إن تحاول هذه النخب الحديثة التعرف عليه والتدخل فيه حتى تكتشف من المفارقات والتحديات ما يتجاوز قدراتها ويربك وعيها المتكون حديثاً.

لقد أصبحت تدرك أكثر من غيرها أنها نخبة قليلة العدد ، محدودة الأثر ولم يعد لخطابها مشروعية تذكر في «الوطن الجديد» بل ربما لم تعد نخبة مرغوب فيها بكل بساطة.

من هذا المنظور يبدو نص حمزة شحاتة ممثلاً لذروة ما وصل إليه الخطاب الإصلاحي، لكنه يقف في تلك الذروة المطلة على هاوية ما، لأنه جاء في لحظة تاريخية ترفضه لشدة تناقضه مع مجمل معطياتها. فهو في شقه الفكري محاولة جريئة جادة لإصلاح الخطاب السائد لأنه هو الذي أدى إلى التخلف العام في مستوى «الأمة»، وهو ذاته سبب الضعف والهزيمة الجارحة في مستوى «الأقليم» أو الوطن الحجازي.

أما في الشق الثاني منه فهو دعوة «بيداغوجية - إيديولوجية» يراد لها أن تستأنف خطاب القوة والتقدم للخلاص من وضعية أصبحت أكثر تعقيداً وتردياً مما كانت عليه قبيل سنوات. حينما تتجه الدعوة إلى قضايا التربية والتعليم كان الخطاب لا يخفي شيئاً من مقاصده، أما حين تتجه إلى قضايا السياسة فكان لابد من المكر والمراوغة لأن علاقات القوة لم تعد تعمل

لصالح الذات والنخب التي تمثلها وتنتمي إليها، وهذا تحديداً ما يجعل مقولة «القوة» تبدو مطلبا ملحا وحلما بعيدا في الوقت نفسه.

ومع أن حمزة شحاتة لا يصرح بهذا المحتوى الإيديولوجي «الوطني - الإقليمي»، إلا أن خطابه يمكن أن يبرره تماماً، وخاصة حينما نتذكر اليوم أنه لم يكن من السهل عليه وعلى جيله نسيان هزيمة قاسية غير متوقعة لم يمر عليها وقت طويل، بل يبدو أن النخبة الثقافية خاصة لم تكن قد تقبلتها ذهنياً ونفسيا بعد. فالمقام كان لايزال مقام رهان، و«الرجولة» بهذه المعاني العاطفية هي نواة أطروحة القوة وأداة تفعيلها. ولا عبرة في أن يتهم صاحب الخطاب بتحيزه ضد المرأة أو ضد الجماعات الإثنية غير الموثوق في تعاضدها، لأن الصراع على مواقع السلطة والقوة كان كما هو عليه دائما في هذا الفضاء، يدور بين «رجال» أو بين سلطات ذكورية عربية في المقام الأول.

ومما يدل على وجاهة هذه الدلالة الخفية أن النص تم تلقيه بطريقة تكشف عن تباين المواقف وتعارضها الضدي. فالمحاضرة «استغرق إلقاؤها أكثر من أربع ساعات وقوطعت بالتصفيق أكثر من ثلاثين مرة، واجتمع لسماعها عدد من الناس قل أن اجتمع لسماع أي محاضرة سبقتها..» كما يقول عزيز ضياء في المقدمة (ص 13). هذا التلقي الاحتفالي يقابله تلق عدائي من قبل بعض ممثلي السلطات الجديدة التي عدت الخطاب خطيراً فكريا أو إيديولوجيا ولذا منعت تداول النص وبادرت إلى أغلاق جمعية الإسعاف الخيرية التي دعت الكاتب عقب المحاضرة مباشرة وبسببها كما لم يعد يخفى على أحد منا اليوم. إننا نشير إلى هذه القضايا إيماناً منا بأن قراءة نصوص ذلك الجيل يجب أن تكون قراءة معرفية تكشف أبعادها وسياقاتها الثقافية والتاريخية من أجل تفهمها بشكل أفضل، ولكن أيضاً من أجل أن تحررنا القراءات العارفة من إشكاليات ذهنية ونفسية كهذه برفعها إلى مستوى الوعي عوضاً عن كبتها أو الصمت عنها. فإذا كنا قد تجاوزنا، وبكل تأكيد على ما نأمل، الشق الإيديولوجي للقضية فإن الشق الفكري

لايزال مطروحاً علينا جميعاً بكل حدة اليوم. لماذا؟ لأن أطروحة حمزة شحاتة عينة متقدمة للفكر النقدي الحديث الذي يفترض أن نسعى إلى تملكه وتطويره وتفعيله من منظور الراهن لأننا، وبكل بساطة ووضوح، لانزال في أمس الحاجة إلى المزيد منه كي نتجاوز ما نعانيه من فقر معرفي وضيق أفق فكري وتزمت أخلاقي منتوجاتها الوحيدة المزيد من الاحتقانات والانحرافات الذهنية والسلوكية.

انكسار الذات وانحسار الفكر:

حينما نعيد بناء القضايا في ضوء ما تقدم نستطيع أن نخلص إلى تحديد أهم مظاهر الشخصية الفنية والإشكالية لحمزة شحاتة من منظور فلسفي هو الأكثر تناسبا مع كتاباته في مجملها، ومع هذا النص الفكري بشكل خاص. فبناء على معلوماتنا الوفيرة اليوم عنه وعن جيله نستطيع أن نميز بين ثلاثة نماذج للمثقف الإصلاحي آنذاك لكل منها سماته ووظائفه التي تبرز وتخفت بحسب عوامل متنوعة في مقدمتها علاقات المثقف بالسلطة بمعناها الفلسفي الشامل وبمعناها السياسي الخاص.

فهناك أولا نموذج المثقف الإصلاحي المحافظ الذي لم يكن وعيه مختلفا بشكل جذري عن الوعي التقليدي السائد و«المقبول»، ولذا فمن المنطقي أنه لم يكن ليجد صعوبة تذكر في التكيف مع الوضعيات الجديدة، وخاصة حين تنشأ بينه وبين رموز السلطة علاقة ثقة متبادلة كما هي حال الباحث الرائد والأديب البارز عبدالقدوس الأنصاري.

النموذج الثاني يتمثل في المثقف الإصلاحي النقدي الذي عادة ما تتحدد مواقفه من واقعه ومجتمعه بحسب قناعاته الشخصية فيتقبل بعض الظواهر والعلاقات ويرفض الآخر من دون أن يتورط في مواقف مثالية أو بطولية فوق طاقته أو يمكن أن تهدد مصالحه الشخصية، فضلاً عن حياته،

ولعل الكاتب الاجتماعي الساخر أحمد السباعي خير من مثل هذا النموذج في حياته ومقالاته وقصصه، وخاصة في روايته الرائدة حقاً «فكرة».

أما النموذج الثالث فهو ذلك المثقف الإصلاحي المثالي الذي عادة ما يكون مسكوناً بقناعات فكرية أو إيديولوجية تدفعه دفعاً إلى الانخراط العملي في علاقات تصادم مبدأي مع ثقافة المجتمع وسلطاته السائدة أياً كانت، وذلك لأن واقع التخلف لا يرضيه ولأنه يشعر بصدق وعمق أنه مسؤول عن المشاركة في تجاوز الوضع القائم وقادر على ذلك، ولو في مرحلة من حياته، ولعل محمد حسن عواد أبرز ممثلي هذا الاتجاه الذي افتتحه بـ «خواطر مصرحة».

من الملاحظ هنا أننا لا نعتمد نماذج عبد الله عبدالجبار الذي كان يقارب التوجهات الفكرية في ضوء المقولات الأدبية الشائعة في تلك الفترة، ولا نماذج عبدالله العروي الذي ميز بين خطابات الشيخ التقليدي، والمثقف الليبرالي، وداعية التقنية، من منظور فلسفي عام يكاد يشمل العالم الإسلامي في مجمله. إننا نتحدث هنا عن نخبة كانت في طور التشكل إذ لم تكن لها في الواقع قوى اجتماعية تفرزها بقدرما تساند خطاباتها، وفي وضعية كهذه يبرز دور بعض الأفراد الذين يتبلور وعي كل منهم بفضل جهوده الذاتية في المقام الأول، ومن خلال وسائط محدودة جداً، كالكتب والصحف والمجلات التي كانت محدودة التأثير آنذاك لقلة هذه المنتوجات الثقافية عربياً من جهة، ولصعوبة تداولها مع تباعد المسافات وصرامة الرقابات عليها من جهة أخرى. وحينما نسلم بمعطيات كهذه فلنا أن نتسائل: إلى أي نموذج ينتمي حمزة شحاتة؟.

هذا سؤال متوقع تستدعيه القراءة ذاتها، أما إجابته فقد تكون غير متوقعة، وصادمة ربما. فالقراءة الجادة لهذا النص كعينة نموذجية لخطاب الذات الكاتبة تبرر لنا القول بأن حمزة شحاتة ينتمي إلى كل هذه النماذج

لكنه يتجاوزها بمعنى ما، وذلك لأنه كان مفكراً حراً أو «مثقفا إشكالياً» بكل الدلالات المحايثة لهذا المفهوم .

فالكاتب الباحث يبدو في نصه هذا نموذجاً متميزاً للمثقف الذي يمتلك طاقات ذهنية خلاقة مكنته من تمثل أهم ما كان متاحاً أمام مثقف عربي مثله آنذاك، حيث نجد في خطابه حضوراً قوياً، مباشراً وغير مباشر، لأفكار ديكارت وليبينتز وأينشتاين وبرنارد شو وفرويد وأبي العلاء المعري والفارابي وجبران وطه حسين والعقاد وسعد زغلول (ص: 24، 34، 51، 52، 61، 81، 111).

أما الأثر الأكبر عليه في هذا النص فنزعم أنه للفكر الألماني، وخاصة فكر نيتشه صاحب تلك الأطروحة التي تعد القوة، إرادة وممارسة، على رأس كل القيم الحقيقية الفاعلة في التاريخ بما أن الفضائل عنده مجرد مقولات تبرر أخلاقيات الضعف وتعوض عن مشاعر الفقد والدونية، ولذا فهو ينفيها، بل وينفي فكرتي الخير والشر من الأصل، وهذا ما يؤكد عليه حمزة شحاتة في مواضع عديدة من نصه. ومما يعزز قوة الأثر هذا أن بعض كتابات حمزة شحاتة اللاحقة تتبع أسلوب الشذرات النثرية القصيرة المفعمة بالرؤى الثاقبة والدلالات الفنية (رفات عقل، مثلاً)، وهو أسلوب عرف به نيتشه الذي لم يكن فيلسوفاً محترفاً ومع ذلك استطاع أن يهدم الكثير من المقولات و«الحقائق» المتوارثة في الخطاب الفلسفي الغربي «بهزة كتف» كما قال عنه ميشيل فوكو. لا نريد ولا يعنينا هنا تتبع طرق اتصال حمزة شحاتة بكتابات هذا المفكر، بقدر ما تعنينا استجابته القوية لأطروحاته التي ما إن اطلع عليها بصيغة ما، حتى تمثلها وكأنها فكره الذي يؤمن به من قبل وإن لم يمتلك أدوات التعبير عنه بذلك القدر من الشمولية والعمق والتماسك الذي نجده عند نيتشه.

فحمزة شحاتة يبدو جلياً أنه منجذب إلى عالم الفكر وأنه كان يتمثل ما يقرأ منه بشكل سريع وعميق كما أدركه جيداً عزيز ضياء، وشهد به كثير من معاصريه، وكما يدركه ويشهد له به أي باحث يقرأ بتمعن نصوصه النثرية

بشكل خاص. كذلك لاشك لدينا في أن كتاباته في مجملها تكشف عن حساسية عالية تجاه اللغة لا في بعدها الجمالي بل في بعدها المعرفي الذي يتجلى حينما تريد الذات تسمية ظواهر العالم وحقائق الحياة ومواقف الإنسان وهي سمة ذهنية عاطفية عادة ما تلازم ذوي النزعات القلقة الخلاقة وتميزهم عن غيرهم مهما قلت إنجازاتهم من حيث الكم.

وإذا ما أضفنا إلى كل هذه العوامل نفور الكاتب المبدئي من أي سلطة تمس حريته الفردية وتعيق طاقاته الفكرية القوية ومغامراته الإبداعية الخلاقة فسندرك على الفور كيف تضافرت مجموعة من العوامل والشروط غير المواتية ليتحول إلى شخصية إشكالية هي من الغنى والعمق بحيث يتعذر اختزال خطابها في مظهره الأدبي أو في بعد من أبعاده الفكرية. ولمزيد من الإيضاح نقترح أن تقرأ نصوصه وتحاور أطروحاته من منظورات مختلفة يكمل بعضها البعض ومن دون إلحاح على وحدتها وانسجامها. فالمنظور التعاقبي، مثلاً، قد يبرر لنا القول بأن هذا النص المتعدد هو ذاته كتب في مرحلة «تشاؤم العقل وتفاؤل الإرادة» ولذا نجده يجسد انطلاقة الذات المفكرة الخلاقة وجرأتها فيما تطرحه وتدعو إليه بجدية الباحث وحماسة المربي والداعية. وفي مرحلة تالية تبددت فيها أحلام الكاتب وتعمقت تجاربه وأفكاره ليدرك أن العوائق أمام حريات التأمل والبحث والتخيل والتعبير تزداد تنوعاً وعنفاً بحيث لم يعد من الممكن التواصل مع الآخرين بغير اللغة المجازية المأساوية الساخرة، وكتابه «حمارحمزة شحاتة» يعبر عن هذه المرحلة بقدر ما يشخصها في اعتقادنا. أما في مرحلة ثالثة فقد تغلب اليأس عليه وعزف عن الكتابة الفكرية والإبداعية لينسحب تدريجياً من أوساط النخب وينعزل عن الحياة العامة، وكأنه يعيش في عالم لا جدية فيه ولا جدوى منه ولا معنى للتعايش معه أصلاً «ورفات عقل» أقوى تعبيرعن هذه المرحلة مثله مثل رسائله إلى ابنته شيرين. لسنا هنا إذاً أمام حركة وعي دورانية منغلقة أو أمام حركة تردد ومراوحة متوترة بين قطبين بقدر ما هي الرحلة المعتادة لذلك المثقف الإشكالي وهو يباشر «العبور من حماسة الشباب

المنغرسة عميقاً تجاه القضايا السامية إلى مرحلة انقشاع الأوهام مع التقدم في السن» وكثرة العوائق وتلاحق الخسارات كما يقول إدوارد سعيد.

وفي كل الأحوال فإن هذا النص يظل بالنسبة لنا اليوم، وبالرغم من كل تناقضاته، منجزاً فكرياً متميزاً ومتجاوزاً لكل ما أنتج في ثقافتنا في تلك المرحلة، بل إننا قد لا نجد اليوم في سياقنا المحلي نصاً بهذا العمق المعرفي وبهذه الرؤية النقدية الشمولية وبهذه الجرأة الفكرية والأخلاقية. ولعل مقارنة منصفة بينه وبين منتوجات مشابهة من مصر وبلاد الشام آنذاك ستكشف أنه ربما كان مكافئاً في مضامينه لأهم ماكان مطروحا في عموم المشرق العربي فيما بين الحربين، ومن المنظور المعرفي ذاته أولاً وبعد كل شيء.

أما حينما نعود مجدداً إلى معطيات السياق المحلي فنزعم أن العمل الفكري الذي يمكن أن يوازي في شموليته وجرأته عمل حمزة شحاتة، حتى لكأنه من منتوجات خطاب الفكر الإصلاحي ذاته، هو كتاب عبدالله القصيمي الشهير بعنوان «هذه هي الأغلال» الذي صدر بعد حوالي عقد من كتابة وإلقاء هذه المحاضرة. فذلك أيضا فكر نقدي جريء سمى إشكالية مقيمة في واقعنا وتاريخنا، وقد توجه به الكاتب لا إلى النخبة الثقافية بل إلى رأس السلطة الوطنية الجديدة (الملك عبدالعزيز) بأمل أن يحاول استكمال سيرورة البناء والتحديث في مستوى الثقافة التي هي منظومة أفكار وقيم ومعايير إما أن تكون حديثة حقا وإلا فقدت معناها وتحولت إلى أغلال تقيد الإنسان وتشل طاقاته الذهنية والعملية الخلاقة. وإذا لم تفعل نصوص فكرية رائدة حقا كهذه فعلها الإيجابي في مجتمعنا وثقافتنا فإن المشكلة لا تتمثل فيها أو في منتجيها بقدر ما تكمن في سياقات التلقي وشروط الواقع التي كانت ولاتزال نافية لكل فكر مختلف لشدة تحكم الخطابات التقليدية ومؤسساتها في كل قول أو فعل. بعد هذا ألا يحق لنا أن نقول إنهما كانا رائدين لمشروع حداثة فكرية تحققت في النصوص وأجهضت في الواقع الاجتماعي، ولو قدر للنخب المتنفذة أن تتفهمها وتسمح بتطورها بالأمس لما كنا نعاني ما نعانيه

اليوم من أشكال الانغلاق والتزمت المولدة بالضرورة للاحتقانات والتطرف والعنف؟. هذا ما نعتقده وإن كنا لا نجزم به. ونقول هذا القول ليس تهربا من تبعات الموقف الذي يتضمنه الجواب، بل لأن حريات الفكر والتخيل والتعبير هي إشكالية قديمة متجددة في مجتمعاتنا التي تمتلئ ثقافاتها بأنواع «المحرمات» التي تقف عوائق إبستمولوجية أمام كل نزعات العقلنة والأنسنة، وخاصة حينما يحول التراث إلى إيديولوجيا، وهو ما يتكرر بانتظام في تاريخنا العام كما حلله بعمق فلسفي نادر داريوش شايغان.

أما عن تلك النزعات السلبية في شخصية حمزة شحاتة وخطابه فهي من صميم معاني إنسانيته، فضلاً عن كونها أموراً نسبية وأحكاما معيارية لا قيمة لها معرفيا في مثل هذا المقام. فكبار المثقفين من ذوي المواهب الإبداعية والفكرية العالية هم من هذا الصنف الذي تستهويه قضايا المعرفة والحرية والعدالة ويعاني شقاء الوعي كلما تراكمت الخسارات من حوله، لكنه لا يتنازل عن وجاهة موقفه حتى وهو في ذروة مأساته لأن سلطة الفكر والضمير تأتي قبل وفوق أي سلطة. هذه ظاهرة كونية حديثة لعلها أبرز ما يميز شخصية المثقف الحديث الذي قد يختار المنفى والتشرد النبيل في سبيل «طرح الأسئلة المربكة علناً ومواجهة نزعات التزمت والجمود «لا توليدهما أو تبريرهما كما يوضحه إ. سعيد الذي تكشف كتاباته الذاتية المتأخرة أنه هو نفسه شخصية إشكالية بامتياز!.

وباختصار نقول إن حمزة شحاتة سيظل رمزاً ورائداً لحداثة فكرية تطلع إليها جيل كامل كان هاجسه الأول والأهم هو الإصلاح والتقدم وذلك بالتفاعل مع العصر وفق شروطه المعرفية والفكرية والجمالية. وإذا كان التاريخ يتقدم بمن يسير معه ويشارك فيه لا بمن يتنكر له أو ينعزل عنه، فإن الوقوف ضده هو المستحيل عينه، والله من وراء كل جهد وقصد.

المراجع الأساسية

1) إدوارد سعيد: «تأملات حول النفي» 1، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت 2004. «تمثيلات المثقف» - ترجمه حسام الدين خضور بعنوان «الآلهة التي تفشل دائماً» - دار الكتاب العربي، دمشق - القاهرة (دون تاريخ!).

2) داريوش شايغان، «ما الثورة الدينية - الحضارات التقليدية في مواجهة الحداثة»، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، دار الساقي، لندن 2004، ترجمة محمد الرحموني.

3) عبد الله الغذامي، «حكاية الحداثة»، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2004.

4) عبدالله العروي، مجمل كتبه، وخاصة الإيديولوجيا العربية المعاصرة وأزمة المثقفين العرب.

5) عبدالله عبدالجبار، «التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية»: النثر 1959-1960، مخطوط على الآلة الكاتبة.

❖❖❖❖

لابد لنا من التمهيد بعدد من الملاحظات الأولية؛ فقبل ثلاث سنوات تقريباً شرعنا في تجميع بعض الأفكار عن تجربة ثقافية قامت في الحجاز في الربع الثاني من القرن العشرين (1924-1953) وقد أنجزنا منها ورقتين عرضنا في ورشة العمل التي يقيمها نادي جدة الأدبي الثقافي (جماعة حوار). الورقة الأولى تتحدث عن الخلفية التاريخية لرواية المرأة السعودية، والثانية عن المقدمات التاريخية لـ (التنوير) نعني الفرص الجديدة التي أُتيحت في تلك المرحلة لعمل أشياء جديدة بوسائط لم تكن معروفة من قبل كالطباعة والصحافة والمسرح.

آنذاك أثار اهتمامنا حمزة شحاتة الذي ولد في مكة وتكون في كتاتيبها ثم في مدارس الفلاح. كان نموذجاً للمثقف الذي وعى الزمن الجديد وما يقترحه لصورة المثقف؛ بدءاً من هيئته التي يتحدث عنها معاصروه[1]، ثم في تفتحه على حقول ثقافية ومعرفية لم تكن مجال اشتغال مثقفي مرحلته كالفلسفة والموسيقى والطبخ[2]، وقلقه الذي انعكس على نظرته إلى الحياة التي ظل يتأملها بلا توقف في رسائله وشذراته التي تتضمن ملاحظات تربوية واجتماعية وفلسفية. تلك الملاحظات التي لم تكن تعني لنا مجرد ملاحظات شاعر بالرغم من خاصيتها الشعرية بل تكشف عن حدس بمنهج ما وإن كنا لم نستطع تحديد ذلك المنهج.

أثار انتباهنا أيضاً صورته المجازية (قمة عرفت ولم تكتشف) وهي عنوان الكتاب الذي ألفه صديقه الأستاذ عزيز ضياء[3]. هذه الصورة التي ظلت حية وفي حالة كمون لسنوات عديدة، ثم ظهرت فيما بعد بإحالات دلالية جديدة وضمن مقاربات وسياقات معرفية مختلفة كالرجل الذي ظلمه عصره عند الأستاذ عبدالفتاح أبي مدين[4]، والقيمة الثقافية الأدبية المجهولة عند الدكتور عبد الله الغذامي[5].

ربما كان أحد جوانب القصد الكامن خلف هذه الصورة المجازية هو جانب العلاقة الشخصية التي كانت تربط بين الرجلين ؛ فعزيز ضياء مدفوعا بعاطفته أظهر حمزة شحاتة إلى جانب قمم عرفتهم الآداب العربية والعالمية، وقد كان الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين أحد المتحفظين على ذلك ؛ لأن فيه مبالغة وأكثر من تجاوز وكان يلزم الاحتياط والاستثناء قبل التعميم المطلق[6]. لكن إذا نحينا العاطفة والعلاقة الشخصية تبقى هناك صورة مثيرة ورائعة للطريق إلى معرفة حمزة شحاتة .

ما تعبر عنه (قمة عرفت ولم تكتشف) هو أن حمزة شحاتة يتجلى فيما هو مغيب لا فيما هو ظاهر، لذلك اقترحنا آنذاك أن حمزة شحاتة اختار لكتابته النثرية شكلاً كتابياً لم يكن مألوفا ولا معروفا في مرحلته، وأن هذا الشكل الكتابي أعطاه الهالة التي تمتع بها ، وساهم في أن يكون قمة وأن يكون مجهولاً ومظلوماً في آن وهو ما فسر لنا حينها الحمولة الدلالية لتلك الصورة المجازية. وقد احتفظ هذا الاقتراح بفتنة متميزة، ومنذ عرضناه ونحن نفكر في أنه اقتراح جدير بأن نواصل الاهتمام به.

يتعلق الشكل بالشذرة الشكل الكتابي الأثير عند حمزة شحاتة، والشذرة ليست مجرد شكل كتابي وحسب بل تعني كما نعتقد مضموناً مدركاً بطريقة مميزة، وتصوراً للغة وللحياة الجديدة التي تقتضي شكلاً جديداً للكتابة، ومقاومة الإغراء بتحويل الأفكار إلى نظام يعتمد على القوالب والأنماط والصيغ الجاهزة، وترديد الفكرة بنفس واحد وإمساكها في اللحظة التي تظهر فيها، حال اندفاعها إلى الكاتب[7].

الكتاب الذي سنشتغل عليه لنواصل ما اهتممنا به هناك هو كتاب (رفات عقل)، وهو مجموع شذرات جمعها ونسقها صديقه المقرب عبدالحميد مشخص[8]، وبالرغم من خلو الكتاب إلى ما يشير إلى هذا الشكل الكتابي إلا أننا نجده كذلك ، والصورة المجازية التي تحدثنا عنها قبل قليل، وحالة الذهول التي انتابت معارفه وأصدقاؤه حينما يقرؤون ما كتبه، والمفاهيم التي

حاولت توصيف أسلوب كتابته، كل هذا يمكن أن نجد له حلاً في الشكل الكتابي الذي اقترحناه، حلا ربما يوضح ذلك الذي كان يشعر به أصدقاء ومعارف ومحبو حمزة شحاتة من غير أن يتمكنوا من تحديده.

يتضمن الفعل (رفت) معنى الكسر والتحطيم والانقطاع والفتات، والفكرة فكرة شذرات تقاوم الإغراء بتحويل أفكار الإنسان إلى نظام، ويقع في الجهة المقابلة للفعل (عقل) الذي يعني الربط والجمع والتأييد والتشديد والحبس. إن الصورة الملموسة لـ (رفات عقل) هي صورة حطام العقل الذي تكسر، وتبعاً لذلك فالأمر ليس مجرد أسلوب كتابة، بل يعني ضد الكتابة المحكمة، ضد القالب والنمط والصيغة. عنوان يعلن أن من كان عقله مثل عقل حمزة شحاتة لن يكتب إلا بالشظايا، بالشذرات، بالمزق المتناثرة في كل اتجاه.

شذرات أشبه ما تكون بعضة أو جرح أو نُدبة أو شتيمة أو صفعة أو تقصي أو اكتشاف أو فحص أو تمتمة أو برقية أو شاهد قبر. شذرات يفصلها عن بعض فسحة من البياض لكي تعبث بالأنماط الجاهزة، وتسخر من الأفكار المحنطة، وتثبت أن الفكر لا يجب أن يشرح نفسه، بل عليه أن يفرض نفسه ويؤكدها، وتعرض دون مواربة القطع الجذري بين الفكر وعباراته.

لقد عنونا هذا المقال بـ «في مختبر حمزة شحاتة الفلسفي» وهو عنوان يشبه ما يقال عن أن (طاليس) هو أبو الفلسفة لمجرد أنه قال: إن أصل الأشياء جميعاً هو الماء، وأن كل شيء يعود إليه، وأن الأرض قرص مسطح يطفو على الماء. إننا نعرف الآن أن فكرة طاليس الفلسفية فجة، ومع ذلك استحق طاليس من بين الفلاسفة أن يكون أبا للفلسفة؛ لأنه عرض المسألة من غير أي عون من الأساطير والآلهة، وبالتالي فأهميته بالنسبة للفلسفة تكمن في أنه أول من عرض مشكلة الكون في ضوء مبادئ طبيعية وعلمية[9].

هذا التشبيه أعرج، إلا أنه يكفي في اعتقادنا لحمل حمزة شحاتة إلى الفلسفة، وحينما نقول في مختبر حمزة شحاتة الفلسفي فإننا لا نعرف ما إذا

كنا مقنعين أم لا، لكن ربما نفعل ذلك بصورة ضمنية ونحن نتوقف عند معالم أساسية من شأنها أن تميز حمزة شحاتة عن المعاصرين له، كتصوره للعالم في ضوء صفة الجهل، والمضامين التي اشتغل عليها والإدراك المختلف، وما ترتب على هذه المعالم من شكل كتابي هو ذات الشكل الذي ميز الفلسفة قبل سقراط وأفلاطون وأرسطو، وكذلك هو الذي ميز فيما بعد الفيلسوف الكبير فردريك نيتشة.

هذه هي المعالم التي سنتوقف عندها في حدود معينة من غير أن ندعي استنفادها، أو تحقيق استنتاجات كبرى تخص فلسفة حمزة شحاتة، وسنكون مجبرين في حدود هذه المقالة على الاكتفاء بفحص مقتضب وسطحي لهذه المعالم، سنحاول فقط رسم الخطوط العريضة لفكرة مثمرة في هذا الاتجاه، فالمدة التي جمعناها تكفي لعرض هذه المعالم التي اخترناها، وهي أبعد من أن تكون كافية لاستخلاص تعميمات ذات منزى عميق، وكل ما سنتوصل إليه سيبقى في حالة أسئلة جديدة نعرضها على مسألة قديمة. بهذا ننهي ملاحظاتنا الأولية، وما أردنا التعبير عنه سيصبح واضحا من خلال ما سيأتي من تحليل.

ورد في كتاب (وحي الصحراء)[10] رسالة طريفة تختلط فيها العامية بالفصحى كتبها تلميذ في إحدى المدارس تقول الرسالة «حضرة المكرم مديرنا فلان.... إيش منه ضرر حتى تمنعونا من الحزام، نحن ناس مستورين، إن كان حَكَم الأمر على تفصيخ الحزام فاسخنا في العلم مرة! بتاتاً! إذا كان هذا الحُكم من رأسكم فاسخنا في العلم مرة، إن كان من التلاميذ الذي تلقاه يلعب في حزامه اكسر يده».

يعترف أحمد السباعي بأنه شاهد على هذه الرسالة، وأنه يعرف اسم المدرسة. لم يذكر اسمها لكنه قال إنها تحضيرية، ويعرف مديرها لكنه وضع بدل اسمه فلان. حكاية الرسالة هي أن مدير المدرسة منع هذا التلميذ في من منع من التلاميذ من أن يتمنطقوا بالحزام. حاول التلميذ أن يتقبل الأمر

الواقع لمكانة المدرسة ، لكن نفسه تمردت وأبت إلا أن يعلن رأيه في رسالة مكتوبة ومختومة بإمضائه.

وردت الرسالة في مقال لأحمد السباعي عنوانه «الجرأة رجولة كاملة»[11] يختزل فيه الرجولة في حكاية الأعرابي الذي أعلن أنه سيقوم اعوجاج عمر بن الخطاب، وفي خبر المرأة الهاشمية التي جابهت الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان، ثم يورد رسالة التلميذ، وفي كل مرة يتوقف فيها يذكر القارئ بالهزة التي تمشي في جسمه، وبالقوة التي تشبه الكهرباء، ويخاطب القارئ ما إذا كان يشعر بذلك وهو يقرأ الحكاية والخبر، ويورد قائمة من النعوت التي تصف الرجولة وتفسدها وتحصي نتائجها والأسباب التي تؤدي إليها.

قبل ذلك ألقى حمزة شحاتة محاضرة عن «الرجولة عماد الخلق الفاضل»[12]. التي لا نستطيع القول ما إذا كانت عملاً أدبياً أو دراسة علمية، ولا يمكن أن نفكر في أن ملاحظاته التربوية والاجتماعية في تلك المحاضرة مجرد ملاحظات شاعر بالرغم من خاصيتها الشعرية، فهي تكشف عن حدس بمنهج ما، وإن كنا لا نستطيع أن نحدد ما هو ذلك المنهج.

ما الفرق بين الرجولة عند أحمد السباعي وعند حمزة شحاتة؟ الفرق يكمن في أن السباعي تناولها في إطار تعليمي وبقيت الرجولة كما هي في الخبرة العامة المشتركة بين الناس، أخذها فكرة لمقالة ولم يذهب أبعد من ذلك، وعرضها في مفاهيمها الأكثر ألفة وصاغها في إطار تربوي. كل ما في الأمر أن التلميذ يلزم أن يُربى على المجاهرة بما يعتقد، وألا يربى على الخنوع والخوف والمداجاة والرياء من أجل أن يكون رجلاً يواجه الحياة، وحتى لو سلم السباعي جدلاً مع أحد الحاضرين بتسمية ما حدث على أنه وقاحة، فإن بالإمكان ألا يُصدم هذا التلميذ وأن يُعالج بأساليب حكيمة تُهذبه ولا تفقده رجولته.

أما حمزة شحاتة فقد التقط الخيط من الموضع الذي تركه فيه

السباعي. لم يبق في إطار ما هو خبرة مشتركة بين الناس، وسعى إلى رؤية الرجولة في أقل المفاهيم الممكنة، بل سعى إلى رؤيتها في ضوء مفهوم واحد، فالرجولة كالجمال قانونها فيها، وهي نسبية قد تكون مقلة أو منزورة أو ضعيفة أو هزيلة، بدأت في الطور الأول من الحياة صفة للقادرين على أن يحتالوا ليعيشوا، قوانينها قوة وجمال وحق هي ذاتها قوانين الحرية.

الفرق بين مقال «الجرأة رجولة كاملة» وبين محاضرة «الرجولة عماد الخلق الفاضل» هو الفرق بين التربية وبين الفلسفة. التربية تعرض موضوعاتها ومعظم محتوياتها وتكون هذه موضع ثقتها، في حين أن الفلسفة تتابع كل شيء إلى أسسه القصوى. التربية تفرض مبادئ تعد بالنسبة لها قصوى، وبحث هذه المبادئ من نصيب الفلسفة، هكذا تبدأ الفلسفة حيث تنتهي العلوم.

تتناول التربية من حيث هي علم العمل الذي يخول كائناً إنسانياً أن ينمي استعداداته الجسدية والفكرية ومشاعره الاجتماعية والجمالية والأخلاقية في سبيل إنجاز مهمته من حيث هو إنسان[13]. وهي تطمح إلى أن تنشئ رجلا لكنها لا تتساءل ما الرجولة؟ هذا السؤال تتركه للفلسفة، وسؤال الفلسفة ليس مجرد اهتمام نظري، إنما هو سؤال يعني الوجود بالذات. إنه سؤال حيوي فحينما تسأل الفلسفة فالمقصود نحن بالذات قلقنا وسعادتنا وحياتنا وموتنا.

أما الفرق بين أحمد السباعي وبين حمزة شحاتة فيكمن في الفرق بين التربوي والفيلسوف. التربوي يسأل كيف نعالج موقفاً بأسلوب حكيم يُهذب ولا يفقد الرجولة، أما الفيلسوف فيسأل من أين تأتي أهمية الرجولة؟. التربوي يطمح إلى أن تتضافر البيوت والمدارس لتخريج الرجال، أما الفيلسوف فيسأل عن طبيعة الرجولة وقيمتها وحدودها، بكلمة واحدة معناها. التربوي يسعى بألا نصدم الإنسان أو ندك نواة الرجولة فيه

بحسب ما يعبر السباعي، أما الفيلسوف فيضعنا أمام المسألة الأكثر أصالة: ما الرجولة؟.

إذا كان ذلك كذلك، فمن الطبيعي أن يكون حمزة شحاتة مختلفاً عن غيره، وقد وعى أدباء عصره وأصدقاؤه ومعارفه ذلك. يكفي في هذا المقام أن نورد ما قاله محمد علي مغربي «كان حمزة فريداً في أحاديثه وفريداً في رسائله (لا يشابهه أحد) ولا يشبه أحدا فهو صاحب أسلوب خاص في الحديث وفي الكتابة على السواء»[14]، وما قاله عزيز ضياء[15] «صحيح أنه (حمزة شحاتة) كان يقرأ ما نقرأ، وصحيح أن ماكان يصل إلى أيدينا من الكتب كان يصل إليه أيضاً، لكن كيف تأتى له ذلك النضج العقلي والفني؟!». هذا الاختلاف ولد الصورة المجازية التي تحدثنا عنها وهي صورة ربما تعود إلى أنه لم يكن يلائم تصور الكاتب الذي كونه مجتمع تلك المرحلة، ولا تصور العالم ولا الفنان، لا لشيء إلا لأنه فيلسوف.

ما المسار الذي اقترحه بعض الباحثين من أجل توضيح اختلاف حمزة شحاتة والشكل الكتابي الذي تميز به؟ كتب عزيز ضياء «طيلة أربعين عاماً ندر أن يمر فيها أسبوع على الأقل دون أن يكتب قصيدة أو رسالة أو أقوالا قلت إنها تدخل في باب (الأفيورزم) أو الأقوال المأثورة من أوسع الأبواب في الآداب العالمية»[16]. ما الذي حمل عزيز ضياء على ذلك؟ يبدو لنا أن قلق هذا التوضيح يكمن في تلقي ما يُكتب في ضوء ما يُعرف من الأشكال، وإذا ما أخذنا في الاعتبار أن النصوص تتلقى في علاقة مع نماذج فإن عزيز ضياء تلقى ما كتبه حمزة شحاتة في ضوء ما يعرفه من أشكال.

بإمكان المرء ألا يتفق مع هذا التوضيح؛ فكتابات حمزة شحاتة لا تسمح بأن تختزل إلى مجرد أقوال مأثورة فالحكم والأمثال والأقوال المأثورة لا تتلاءم مع ما يكتبه حمزة شحاتة ؛ لأن الحكمة وسيلة تؤدي إلى غاية، والمثل يبنى على حكاية وهو يتضمن بصفة صريحة أو ضمنية دعوة إلى سلوك، وقبل هذا وذاك فالحكمة والمثل والقول المأثور قيلت من قبل وموجهة إلى أحد

ما يستشهد بها، أما ما يكتبه حمزة شحاتة فهو عبارات وجمل تشبه البرقية أو الشتيمة أو الندوب وهي أشبه بالتمتمة أحياناً، لا يوجهها إلى أحد، عبارات وجمل ضد الانثيال اللغوي والبنية المحكمة، وضد كل أنواع القوالب والأنماط والصيغ الجاهزة.

الدكتور معجب الزهراني يشير هو الآخر إلى تميز لغة حمزة شحاتة ، كتب يقول «من المؤكد أنها (لغة حمزة شحاتة) لا تشبه غيرها ومن هنا أصالة الكتابة وتميزها في المستويين التعبيري الجمالي والدلالي الفكري»[17] وفي هامش الصفحة ذاتها يقول «لم يصف البعض حمزة شحاتة بالعبقرية مجاملة وعبثاً فكل كتاباته النثرية دالة على خصوصية لغته وعمق فكره».

يقارن الدكتور معجب الزهراني بين الكتابة عند أحمد السباعي وعند حمزة شحاتة، يقول «إذا كان السباعي» الناثر «قد وجد طريقة مثلى للاستمرار عبر الكتابة التي تمزج نقد الذات بنقد الآخر من منظور ساخر وجدي في الوقت نفسه، فإن حمزة شحاتة «الشاعر» ظل وفيا لشاعره ورؤاه الفنية، التأملية الحدسية التي يلتحم فيها الفكر والوجدان وتعبر عنها هذه اللغة الإبداعية الموغلة في التخيل حتى وهي تسرد حكايات الذات»[18].

لن نهتم هنا بالاختلافات الجوهرية بين الاثنين فقد قدمنا نقدا منها فيما سبق. ما نريد قوله هو أن المقارنة التي أجراها الدكتور معجب دقيقة وصائبة، واستنتاجاته صحيحة، لكنه يبقى ضمن حدود التناول الذي حدده لنفسه وهو السيرة الذاتية، وحدده لهما من حيث إن أحدهما ناثر والثاني شاعر، وفي داخل هذه الحدود بالذات يستحيل في اعتقادنا تلمس ما هو جوهري ورئيسي عند حمزة شحاتة.

حتى الآن لم نقم بشيء سوى الإشارة إلى منطقة مشتركة هي تميز حمزة شحاتة ، ومن الضروري تخطيط الحدود داخل هذه المنطقة؛ لذلك سأكتفي هنا بوضع خطاطة للخصائص التي ميزته، هذه الخصائص التي

استعملتها منطلقاً لتحليلي. سألخص كل خاصية بالكيفية التالية وأتمها بتوضيح موجز.

1 - إدراك العالم والإنسان في ضوء صفة الجهل. لقد جرى تلمس الخاصية الأساسية لحمزة شحاتة من قبل أحد أصدقائه. الحقيقة أنه تلمسها ليس إلا. كتب في إحدى شذراته (ص 37) «أنكر صديق لي أني أديب وشاعر؛ وقال: إنني فيلسوف، وهو لا يعرف أني لا أدعي الفلسفة جهلاً بها».

تقدم لنا هذه العبارة إذا ما عرفنا كيف نقرؤها توضيحات مهمة للفكرة التي نعرضها، وتبصر حمزة شحاتة في جهله ذو أهمية قصوى في توجيه فكرتنا، فلم يكن من الممكن أن يعبر عن أنه فيلسوف فلا بدقة التعبير عن رفضه أن يكون كذلك، يصبح هذا واضحاً إذا قارنا بين المعرفة وبين الجهل، فالمفهوم التقليدي للمعرفة يتضمن «صحة ما نعرفه ويقينه، ويتضمن أن لدينا من الأسباب ما يكفي لكي نقول إنه صحيح»[19].

هذا المفهوم التقليدي للمعرفة هو تقريبا ما استخدمه حمزة شحاتة عندما قال «لو علمت عشر ما أجهل لكنت من كبار العارفين (ص 50)، وبالتالي فمفهوم المعرفة كما يُستخدم بشروط الصحة واليقين ووجود الأسباب الكافية هي التي جعلته يعترف بأنه لا يكاد يعرف شيئاً، أو لا يعرف إلا القليل بالمعنى التقليدي للمعرفة. إنه تشخيص وصفي عظيم ذلك الذي قاله الدكتور معجب الزهراني عن هذه الفكرة. كتب يقول «حمزة شحاتة يكاد يكون الكاتب الوحيد الذي ذهب في طريق اختلاف الذات بحثاً عن استقلاليتها وحريتها إلى النقطة الأبعد.... هذه النقطة التي سمحت له بإدراك «جهله» بمن هو أو بـ «ما يكون»[20].

إن خاصية حمزة شحاتة التي قمنا بتشخيصها ليست سمة بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، بل خاصية جوهرية لاستيعابه الفلسفي للإنسان. لقد استطاع أن يرى الإنسان ومعه العالم، وذلك فقط في ضوء صفة الجهل، وقد

انعكست هذه الخاصية حتى على ذاته ؛ كتب يقول «إنني أجهل من أنا .... أو ما أنا (ص 12) وانعكست على جداله المستمر مع خصم ما مُلحاً هو الإنسان المحيط. لنقرأ «كلما ازددت معرفة اتسعت أمامي معرفة جهلي». «ما نعلم محدود، أما ما نجهل... فلا ..». «لا تتحقق المعرفة بالجهل، ولكنك تحقق الجهل بالمعرفة». «ما ذا يمكن أن نعلم بالنسبة إلى ما نجهل؟!». «ستظل المسافة بين ما نجهل وما نعلم ثابتة، لا تتغير.. مهما تقدم العلم» (ص 54/53).

خاصية حمزة شحاتة البارزة في أن يرى كل الأشياء في ضوء صفة الجهل ، هذه الخاصية تعد أقوى ما لديه، إلا أنها أكبر نقطة ضعف في الوقت ذاته؛ فقد جعلته أعمى وأصم تجاه العديد من قضايا الإنسان والعالم، فآثر الانسحاب وخرج من «الذاكرة والفعل» كما يعبر الدكتور عبدالله الغذامي[21].

غير أن هذه الخاصية التي ربما فسرت ما ذهب إليه الدكتور الغذامي وعده «خسارة ثقافية كبرى». نقول ربما استطاعت أن تزيد إلى حد بعيد من حدة استيعابه، ومكنته من أن يرى أشياء عديدة. هناك، حيث لا يرى غيره سوى المعرفة رأى هو الجهل، حتى أن كل ما بدا للآخرين مألوفاً ومعروفاً أصبح داخل مختبره الفلسفي معقداً ومتنوع التركيب، في هذا المختبر كان حمزة شحاتة في حاجة إلى التراجع والوقت والمسافة كي يعري ويكشف ويعرض ما جعلته الحياة يجربه ويتجاوزه.

إليكم ما كتبه عن النذل «إن للنذل ضميره أيضاً .... لكنهما على وفاق (ص 44). «ما أروع النذل عندما يلعب دور الرجل النبيل المهذب... أمام ضحايا نذالته... على الأخص عندما يظنهم لا يعرفون (ص 64) «ليس في الناس من هو أكثر إخلاصاً لطبيعته من النذل (ص 65) «وما كتبه عن النذالة» النذالة كالفن.. فهي موهبة في الأصل.... ثم استمرار بعد ذلك.. (ص 50) «وما كتبه عن الرذيلة» إن لكل رذيلة اسما مستعارا هو اسم الفضيلة

التي تقابلها (ص 90) وعن الرذائل «يجب أن نعترف بأن وجود كثيراً من الرذائل؛ إنما هو نتيجة منطقية لنظام الحياة (ص 48).

تفاجئنا هذه الشذرات بما هو أبعد ما يكون عما علمتنا إياه الخبرة التي نشترك فيها مع الآخرين، لا نجد فيها أي شيء مما عودنا عليه الشعر أو النثر، ما من شيء فيها له علاقة بما يتحدد في المعرفة المشتركة، أشياء بقيت مطمورة وانبعثت ساطعة ؛ لتبني رواية سرية للنذل والنذالة والرذيلة والرذائل تختلف عن الرواية العلنية.

2 - ترى كيف انبنت هذه الرواية السرية التي كانت محفوظة في مكان خفي وخرجت عبر شذرة؟ نحن نقترب هنا من خاصية أخرى من خصائص الرؤية الفلسفية عند حمزة شحاتة، تلك الخاصية التي بقيت غير مفهومة تماماً. إن عدم فهم هذه الخاصية قد قاد معاصريه إلى أن يحتاروا في وضعه، فالسمة أو الخاصية المهمة تتمثل في إدراكه، فحينما يريد أن يبحث عن معنى للأشياء أو المفاهيم فإنه يتنزه في أطرافها محاولا أن يدرك، هذه النزهة لعبة يلعبها دونما قواعد أو أطر، تختلط فيها أدوار الأشياء في العالم كما تختلط في لعبة شطرنج حينما يأخذ الجندي دور الوزير أو حينما يتقدم الحصان عمودياً[22]، فما يميز حمزة شحاتة عن الآخرين هو: بينما كانوا هم يتحققون من الأطر وقوانين اللعبة كان هو يقتصر على اللعب.

هذه الموهبة عند حمزة شحاتة في أن يدرك، الإدراك الذي لا نستطيع أن نعثر على ما يماثله عند أحد، كان بالدرجة الأولى صراع الجهل ضد المعرفة، فقد وجد ما يقوله؛ فقط بعد أن استطاع إماطة لثام الوهم الكامن في المعرفة وفي اتفاقه مع الآخرين بشأن ما يفكر فيه أو يراه أو يسمعه أو يدركه.

يمكننا أن نوظف مقارنة غير دقيقة لكنها معبرة وبالقدر الكافي بين إدراك حمزة شحاتة وما تقترحه علينا عدسة فائقة الدقة. لنقرأ ما كتبه في

إحدى الشذرات «كل الأشياء تبدو صغيرة عن بعد، وتكبر كلما دنونا منها... إلا الرجال الكبار» (ص 80). هكذا يبين خطأ القانون الطبيعي الذي يعلمنا كيف ندرك، وخطأ الإدراك الذي يترتب عليه، فعلى مسافة بعيدة نعتمد على قانون طبيعي غامض، وما يتبدى على مسافة متوسطة على أنه قانون صادق سرعان ما ينهار حينما يصبح على مسافة قريبة جداً. هذا هو إدراك حمزة شحاتة وهو يرى معضلة الأفكار العظيمة عن الإنسان التي تنطوي على صور سامية، لكنها تنهار أمام شرطه الوجودي.

سنتوقف فيما بعد عند الكيفية التي تصور بها حمزة شحاتة قضايا مرحلته التاريخية، وما نريد قوله هو أن المقارنة التي أجريناها بين إدراك حمزة شحاتة وبين العدسة لا تعني سوى المعنى المجازي، فعدسة فائقة الدقة تشير فقط إلى التقاء المعرفة بالواقع، وإلى عمليات الاكتشاف والتحويل والإرسال والتجهيز وهي عمليات الإدراك الطبيعي المعتمد على الأنظمة الحسية عند الإنسان. إن صورة تنقلها العدسة مهما كانت دقيقة لرجل كبير بالمعنى المعنوي ستبقى كذلك بحيث يتعذر علينا الحديث عن شيء أكثر من المقارنة المجازية.

3 - يتضح تميز حمزة شحاتة وضوحاً خاصاً من خلال قضية سنتطرق إليها بسرعة هي الكتابة وأشكالها. كانت كتابات تلك المرحلة تظن أن هناك تطابقا بين التفكير والتعبير، وأن كل قضية فكرية أو تربوية أو فكرة أدبية أو مسألة إصلاح اجتماعي يمكن أن يعبر عنها وأن تقال بوضوح وبيان بفضل البرهنة عليها والحجج التي تساق في إطارها، وبالتالي فهي تسعى إلى أن تقنع، وإلى أن تكون على حق فيما تعرض. ترتب على ذلك أن الأهمية التاريخية لكتابات تلك المرحلة وأشكالها تكمن فيما تقوله وتحاول أن تعرضه.

الأمر ليس كذلك عند حمزة شحاتة ، فكتاباته لا تسعى إلى أن تقنع، ولا تطمح إلى أن تكون على حق، ولا تتضمن حججا وبراهين، وتشك في

إمكانية التطابق بين التفكير والتعبير، لهذه الأسباب تحديدا لا يمكن حشر كتابات حمزة شحاتة النثرية داخل أطر محددة، ولا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي كانت شائعة في المرحلة التاريخية التي عاش فيها.

ونحن نتحدث عن هذه الفكرة يلزم ألا يخدعنا شكل الرسائل التي أرسلها إلى ابنته شيرين، ولا شكل المحاضرة التي ألقاها، ولا العناوين الأولى في تسلسل شذرات كتابه رفات عقل، فكلما تقدمنا في قراءة هذه الأشكال تناقص الوحدة التي كانت تجمع بين الفكرة وبين التعبير عنها، بين المجسد لغوياً وبين ما يشير إليه في المعرفة المشتركة. صحيح أن ما هو موجود فيها مازال قريباً مما يعرفه الناس، وقادر على نقل ما هو جوهري فيه، لكن علينا أن نعترف بأنها لم تعد تقول ما يقولونه عن المفاهيم والأشياء.

4 - إضافة إلى ذلك فإن المضمون الذي اشتغل عليه حمزة شحاتة لا علاقة له بما كان سائدا في تلك المرحلة كقضايا العدالة والمصلحة العامة والإصلاح الاجتماعي والمرأة، ومن المفيد هنا أن نذكر بما قاله الدكتور عبدالله الغذامي عن خروج حمزة شحاتة من ذاكرة تلك المرحلة وفعلها، لكن من الأفيد أن نذكر أيضاً أنه حيث انسحب مارس ما يسميه نيتشة التفلسف بالمطرقة أي طرق ما ركنت إليه مرحلته التاريخية من أفكار لتحس تلك الأفكار بفراغها وخوائها، ولكي يحس الناس بخواء ما اعتقدوه أفكاراً عظيمة.

سندرج فيما يلي بعضا مما قاله عن بعض القضايا الشائعة في مرحلته «إن أول من استعمل كلمتي الصالح العام بمعناها المعروف، إما أن يكون خيرا إلى حد الغفلة أو مخادعا إلى حد الإجرام» (ص 66)، «الحق والعدالة والمصلحة العامة؛ أسماء مستعارة لأضدادها .. الباطل الظلم الأنانية» (ص 90) «الدولة ذكية في تحصيل المال، وغبية في إنفاقه... تأخذ من الصغار والفقراء وتعطي كبار الموظفين والأغنياء» (ص 82) «الفقراء هم الذين يصنعون الثراء... والأغنياء يتمتعون به». «ليس للمرأة إلا أحد

موقفين... أن تكون سيدة الرجل أو تابعاً له، أما المساواة فتجربة فاشلة في مجال العلاقات المشتركة» (ص 43) «لكل منا طريقته في تحقيق العدالة... حتى اللص» (ص 34).

5 – قد ترتب على كل ما قلناه إلى الآن تصوراً معيناً للغة. كتب يقول «طالما سألت نفسي بحزن عميق: أفي وسع هذه اللغة التي نتخذها وسيلة لنقل أفكارنا أن تهيئ لنا جواً طبيعياً للتفاهم، وتبادل الثقة والشعور؛ مع هذا الخليط الجاهل الذي يكون شعبنا» (ص 47). ترى فيم كان حمزة شحاتة يفكر عندما قال هذا؟ كان يفكر على وجه الخصوص في اللغة التي كانت تستخدم في مرحلته، تلك اللغة التي تتمهل عند المظاهر التزيينية التي تخفي وراءها كتاباً ثرثارين يسرهم أن يكتبوا عن أي شيء بشرط أن تكون لغتهم متأنقة تثقل كاهل المعنى.

لقد عرف أن اللغة قد قادت المعنى إلى نقطة ميتة لا شيء فيها سوى الإعجاب بإجادة الكاتب للكتابة. يقول «عندما يتعلق الكاتب بظاهرة البيان وشارات البلاغة فالمعنى أنه في مأزق» (ص 56) «الإسهاب مشعة... والإيجاز فن» (ص 52) «الصحفي الذي يمض ويجرح هو الذي يكون أسلوبه غاية الروعة» (ص 43) كل ردود الفعل التي نجدها في هذه الشذرات يلزم أن تؤول في إطار الخروج الذي كان ضرورياً مما يمكن أن يُسمى لغواً وشعابذ لغوية، ولكي يتلافى حمزة شحاتة اللغو اعتمد في محاضرته «الرجولة عماد الخلق الفاضل» الكتابة المقطع ، التي تطورت فيما بعد إلى أن تكون شذرات جمعت في كتابه «رفات عقل».

6 – إذا ما تعين علينا أن نعرض المسألة المتعلقة بتلك الأسباب والعوامل الأخرى التي جعلت من الممكن لحمزة شحاتة أن يكتب الشذرة، فيلزم أن نقلل من أهمية العوامل ذات الطبيعة الشخصية مهما كانت عميقة، فلو أن القلق والوحدة والانكسار والانسحاب قد فهمت من قبله على أنها حقيقة من حقائق الحياة لكان في هذه الحالة رومانسياً، ولكتب مقاطع نثرية غنائية تقطر بالأسى واللوعة والحب.

سنورد هنا عددا من الشذرات التي تشير إلى تصوره للحب. يقول «كم كان الإنسان منافقاً عندما وضع للحب الشهواني أسماء أخرى» (ص 42) «الحب في الغالب تمثيلي، وأعتقد أن المرأة عندما تمثل الحب تكون طبيعية أكثر.... لأن التمثيل هو صناعتها الفطرية» (ص 85) «الحب ليس أعمى.. لكنه بالتحقيق أحول.. وهذا ما يجعل نتائجه أكثر تعقيداً» (ص 95) الحب والسعادة والحقيقة أقدم وأكبر وأخطر أوهام الإنسان ؛ وفي الوقت نفسه أقوى وأفضل حوافزه للتقدم (ص 54) بهذه الطريقة لم يتصور حمزة شحاتة الحب، ولم يفهمه في ضوء الروح بل في ضوء العالم الاجتماعي، وقد ترتب على ذلك أن الشذرات لم تكن طنانة وخانقة تحرم العقل من صرامته وحيويته وترهقه بكل أشكال الحنين.

ربما كانت المرحلة التاريخية هي التي جعلت هذا التصور ممكناً، وقد كان لحمزة شحاتة مسؤولية ذاتية تجاه ما كان يُعرض في تلك الفترة من عفة وسمو بالحب. لقد كانت له تجربة حياتية عميقة ، كتب يقول: «كلما أتيحت لي تجارب جديدة؛ ازددت إيماناً بأن الحب صرخة الجنس وسواء أكانت صوتا منهجاً أم أنيناً خافتاً فإن المعنى لا يتغير» (1980، ص 48)، لكنه لم يوفر لهذه التجربة تعبيراً رومانسياً بل مكنته من أن يفهم بدرجة أعمق التناقضات التي يعيشها الناس حينما يعبرون عن سمو الحب وعفته.

7 - حينما اختار حمزة شحاتة الشذرة شكلا للكتابة أخذ من الشعر والموسيقى جوهرهما المشترك، وهما الومضة والإشراق. لقد قيل الكثير عن شاعرية حمزة شحاتة وعن عمق شعره. نكتفي هنا بما قاله الدكتور عبدالله الغذامي «كنت أبحث عن شخصية تتمثل فيها مقولاتي النقدية، وكان خياري الأول هو العواد، غير أن فحصي لأعمال العواد لم يكن يشجعني على المضي إذ لم أجدها تستجيب لتعقيدات التأويل النصوصي لضعف في عمقها يجعل دلالاتها سطحية ولا تحتاج إلى لعبة تأويل، ولذا فكرت في شحاتة كبديل محتمل، وحينما بدأت البحث فيه وجدتني أكتشف قيمة أدبية ثقافية مجهولة فعلاً»[23].

لقد أوردنا الفقرة كاملة لأهميتها الاستثنائية التي ينطوي عليها شعر حمزة شحاتة من وجهة نظر ناقد كبير، كعمق شعره واستجابته لتعقيدات التأويل النصوصي ودلالاته العميقة وتقبله للعبة التأويل، ثم في اكتشاف قيمة أدبية ثقافية مجهولة، وهي الكلمات التي تمثل دلالات جديدة تحيل إلى قمة عرفت ولم تكتشف.

غير أن ما لا يعرفه إلا القليل هو أنه عكف على دراسة الموسيقى العربية ومقاماتها ومصادرها الأولى عند الفرس والأتراك، وكان يقع على أخطاء في تلحين كبار موسيقيي مصر وما سرقوا وما تأثروا به لاسيما سيد درويش ثم يعدلها[24]. كما كان عازفا على العود، ويحتفظ في بيته بمكتبة تسجيلات غنائية .

هذا الانتظام في العزف على العود ودراسة الموسيقى هو البديل المتاح للتعبير. كي لا يعاني من الصمت تدرب حمزة شحاتة على اللمس والفهم، وعلى الحس المرهف للفوارق الدقيقة بين نغمة ونغمة. إننا هنا لا نسعى إلى إقامة تواز بين الموسيقى وبين الشذرة إذ إن مسائلهما غير قابلة للمقارنة، لكننا نعتقد أن تلك كانت الدربة الأطول والتجربة الجوهرية بالنسبة لحمزة شحاتة، وأنها أحد الأسباب التي بإمكانها أن تجعله مؤهلاً لكي يكتب الشذرة.

تعجز الموسيقى عن التعبير عن أي شيء، سواء كان شعوراً أو سلوكاً ما أو حالة نفسية معينة، وعلة وجودها لا تكمن في قدرتها على التعبير عن المشاعر (سترافنسكي)، كما أنها لا تمثل الأشياء مباشرة بل تثير في الروح نفس الانفعالات التي نشعر بها عند رؤية الأشياء (روسو)[25]. وهذه الخاصية في الموسيقى نجدها في شذرات حمزة شحاتة.

بناء على ما سبق ولكي نختم هذه المقالة نستطيع أن نقول: إن جميع العناصر الكتابية عند حمزة شحاتة ذات خصوصية معينة، تتحدد بتلك المهمة التي حملناها على الفلسفة، مهمة نقد كل شيء بدا للآخرين صحيحاً ويقينياً، وقد قاده هذا إلى أن يدرك أنه والآخرين أبعد ما يكونون عن بلوغ المعرفة،

وفي ضوء هذه المهمة يمكن أن يصبح مفهوما تميز حمزة شحاتة عن معاصريه.

الهوامش

1) الذين عرفوا حمزة شحاتة يتحدثون عن نظافته وتأنقه، فعزيز ضياء أبدى إعجابه البالغ بأناقته وسمى ذلك (المظهر السري) وربطه بإحساس حمزة شحاتة المرهف (ينظر كتاب عزيز ضياء: حمزة شحاتة، قمة عرفت ولم تكتشف، المكتبة الصغيرة، الطبعة الأولى، 1977، ص 15/14). من جهته يقول محمد علي مغربي «كانت له هيئة متميزة في ملابسه، كان أنيق الملبس، دائما يختار الألوان الهادئة والأقمشة الجيدة» ومن الطرائف التي يرويها محمد علي مغربي أن مدرساً مصرياً في مدرسة الفلاح وصف حمزة شحاتة قائلاً «الأفندي اللي هيئته كويسة» (ينظر، محمد علي مغربي، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، الجزء الثاني، صفحة 129). شيء ما خلف هذا التواتر والإصرار على أناقة حمزة شحاتة ونظافته يغري بالتأويل من مدخل نفسي ربما يغني مداخل قراءة حمزة شحاتة.

2) يقول عزيز ضياء «أصدقاء حمزة شحاتة يذكرون كيف كان في مركز البطل الأول في لعبة (الكيرم) عندما شاعت وغزت البيوت في الثلاثينات من هذا القرن (العشرين)، إذ أتقنها رحمه الله إلى حد كان يحمل المشهورين بالبراعة على السفر من مكة إلى جدة أو بالعكس حيث يكون لمباراته فيها، وكلنا يذكر كيف كان يندر أن يغلب، والأستاذ (أحمد قنديل) كلاعب شطرنج يستطيع أن يتحدث - إذا شاء - عن براعة حمزة شحاتة في هذه اللعبة. وهواة الرياضة من القدماء يعرفون أو يتذكرون على الأقل ممارسته لأنواعها المتاحة ، مع علمه بتاريخ اللعبة وفوائدها (قمة عرفت.... ص 53).

أما محمد علي مغربي فيقول «علمت أنه كان يقوم في بعض الأحيان بطبخ الطعام لزملائه في المصمك» (اسم القصر الذي سجن فيه مع ثلة من أدباء الحجاز)، وكان حمزة شحاتة من أكثر الناس إجادة في صنع الطعام وتذوقه (أعلام الحجاز... جـ 133/2).

3) صدر الكتاب ضمن سلسة المكتبة الصغيرة التي كان يملكها ويشرف عليها عبدالعزيز الرفاعي، صدر الكتاب في طبعته الأولى عام 1977.

4) عنوان الكتاب هو (حمزة شحاتة ظلمه عصره). صدر في طبعته الأولى عن نادي جدة الأدبي الثقافي، 1998.

5) حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2004، ص 60 وتكرر هذه الصورة باستمرار أثناء حديثه عن حمزة شحاتة كالعملاق الأسطوري الذي ظل في قمقمه حتى مات وانحصاره بين فئة محدودة من معارفه الأقربين ودخوله إلى عالم النسيان.

6) *عبد الفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمه عصره، النادي الأدبي بجدة*، 1998، ص 39.

7) فيما يتعلق بالشذرة استفدنا من المقدمات التي كتبها مترجمو فردريك نيتشة إلى العربية. على سبيل المثال ينظر (ما وراء الخير والشر. تباشير فلسفة للمستقبل. ترجمة جيزيلا فالور حجار، ومراجعة موسى وهبة ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003) وكذلك مقدمة وتهميشات آدم فتحي لكتاب (المياه كلها بلون الغرق، لـ (إميل سيوران) الصادر عن منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الأولى 2003.

8) *صدر الكتاب في طبعته الأولى عام* 1980 *عن تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، ضمن سلسلة الكتاب العربي السعودي، وإذا تعلق الأمر بهذا الكتاب سنورد رقم الصفحة في متن المقال.*

9) ينظر، وولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2005، ص 26.

10) *العنوان الفرعي للكتاب: صفحة من الأدب العصري في الحجاز، جمعه محمد سعيد عبد المقصود وعبدالله بالخير. تهامة. جدة. المملكة العربية السعودية. الطبعة الثانية*. 1983، ص 106-107.

11) *نفسه*، ص 104.

12) أُلقيت المحاضرة في جمعية الإسعاف الخيري بمكة المكرمة، واستغرق إلقاؤها أربع ساعات، وقوطعت بالتصفيق أكثر من ثلاثين مرة، واستمع إليها عدد كبير من الناس، وقد رفض حمزة شحاتة أن يصدرها في كتاب لكنها ظلت حاضرة في ذاكرة الناس الذين استمعوا إليها أو سمعوا عنها، وبقيت كذلك حتى طبعت في كتاب.

13) أوليفيه ريول، فلسفة التربية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت – باريس الطبعة الثالثة، 1986، ص 14.

14) أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، 1984جـ 13/22.

15) عزيز ضياء. قمة عرفت ولم تكتشف. *المكتبة الصغيرة*. 1977، ص 20.

16) *نفسه*، ص 58.

17) موسوعة الأدب السعودي الحديث. نصوص مختارة ودراسات. المجلد السادس. السيرة الذاتية. إعداد: عبدالرحمن الطيب الأنصاري ومعجب بن سعيد الزهراني ومنصور بن إبراهيم الحازمي. المفردات للنشر والتوزيع. الرياض. الطبعة الأولى، 2001، ص 42.

18) نفسه، ص 24.

19) كارل بوبر. بحثاً عن عالم أفضل، ترجمة: أحمد مستجير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 51.

20) موسوعة..... سابق، ص 42.

21) حكاية الحداثة، سابق، ص 61.

22) من المعروف أن حمزة شحاتة كان لاعباً للشطرنج، ينظر الهامش رقم 1.

23) حكاية الحداثة، سابق، ص 60.

24) قمة عرفت ولم تكتشف . ص . 53 /50

25) نقلاً عن: ميلان كونديرا، خيانة الوصايا، ترجمة وتقديم: لؤي عبدالله، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر. دمشق . سوريا، ص 51.



– أ –

ما أراني في هذا التقديم بحاجة للتعريف بالرسالة – ومنها (الرسالة الأبوية) – بوصفها فناً من فنون القول، ولا أنا بحاجة إلى ضرب الأمثلة بنماذجها في الآداب العربية وغير العربية. على أنه من المفيد ألا تفوتني الإشارة، هنا، إلى أمور ثلاثة لصلتها الوثيقة بمادة هذه القراءة:

أولها احتفاء الأدباء العرب في العصر الحديث بالرسالة الأبوية إبداعاً وكتابة، لعل أوفرهم إسهاماً وأغزرهم إنتاجاً الكتاب السعوديون، فقد أجرى بها أقلامهم طائفة من مشاهيرهم أمثال الشيخ عبدالعزيز التويجري في كتابيه (حتى لا يصيبنا الدوار) و(منازل الأحلام الجميلة) والأستاذ سعد البواردي في كتابه (رسائل إلى نازك) والدكتور سليمان بن عبدالرحمن الحقيل في كتابه (رسائل من والد إلى ولده) والأستاذ عبدالعزيز بن عبدالله الخويطر في كتابه (أي بني) والأستاذ حمزة شحاتة في كتابه (إلى ابنتي شيرين).

ثانيها احتفاء النقاد من عرب وغير عرب بالرسالة الأبوية درساً وتحليلاً، نذكر منهم على سبيل التمثيل إيفان جونس في دراسة بعنوان (رسائل الآباء إلى الأولاد)، والأستاذ أحمد حسن المزاح في دراسة بعنوان (صوت الصحراء: قراءة في مضامين وتقنيات رسائل الشيخ عبدالعزيز التويجري إلى ولده).

ثالثها تفاوت حظوظ نصوص الرسالة الأبوية سالفة الذكر من حيث قيمتها معنى ومبنى. ومع أن من اطلع منها على نصوص (إلى ابنتي شيرين) – وهي مدار هذه القراءة – لا يسعه إلا أن يعجب بها معنى ومبنى ويبوئها بين

نظائرها مكاناً علياً فإن صاحبها حمزة شحاتة لم يكن يرى فيها من الأدب والفن والفكر ما يسوغ عرضها للناس، بله اقتراحها لقراءة ثقافية ونقدية.

في حين ذهب بعض من قرأ رسالته هذه في التنويه بقيمتها الأدبية بعيداً حين رفعها، لما استرعى نظره فيها من (لمسات جمال وفن ومنابع إشعاع فكري) إلى (مرتبة النادر من الأعمال الأدبية ليس فقط بالنسبة لكاتبها الكبير وإنما ربما بالنسبة للأدب العربي الحديث) (رسائل إلى ابنتي) ص 10.

ومثل هذا الرأي من قبل قارئ مشهود له بسداد النظر النقدي مثل الأستاذ عزيز ضياء في قيمة رسالة حمزة إلى ابنته شيرين كان - فيما نقدر - عاملاً قوياً في إقدام هذه - بعد تردد بسبب موقف أبيها الرافض لنشرها - على طبعها وإذاعتها في الناس.

ورأينا، على عكس ما كان يرى حمزة شحاتة في رسالته الأبوية، أنها ولجت غير باب من أبواب حرية التعبير عن مقاصد ذات مستوى يسوغ عرضها للناس وأنها بذلك، على عكس ما كان يرى صاحبها فيها، تمثل، بحق، نماذج من أدب، وفلسفة، وعلم تبلورت في بوح نفس وصوب عقل معروضين في روق فن حقيقي بالإعجاب والتقدير.

- ب -

ولعل تسليط الضوء على ظاهرة المعاناة لدى المرسل والمرسل إليه في هذه الرسالة تكون أنجع مفتاح لولوج (عالم) حمزة شحاتة في أبعاده النفسية، والفكرية، والأدبية. ويمكن القول بأن مبعث المعاناة المريرة التي تلون رسالة شحاتة بقاتم من اللون ودامس ذات مآت ثلاث:

أولاها النفس، وهي في (تغير دائم من حب وبغض وانبساط وانكماش ومشاعر متباينة متناقضة تتنافر لتنشد الاستقرار، وتستقر لتقع في التنافر..).

وثانيها الناس، وهم كالبحر المترامي الذي لا حدود له، يحتدم فيه صراع لا نهاية له، ولا نجاة منه، والحاجة إليهم عين الجحيم المستعر.

وثالثها الحياة التي (لا تخلو من بواعث الشكوى، وأسباب الشعور بالمرارة) وما ينشأ من كل ذلك، وما ينشئه أيضاً، وما يجيء مفروضاً علينا من خارج ذواتنا وحياتنا من غامض وظاهر وبسيط ومعقد ومحتمل وغير محتمل).

وباستحضار مآتي المعاناة عند حمزة يستكشف قارئ رسالته الأبوية جوانب من شخصيته في عمقها النفسي، وأخرى في أفقها العقلي، وثالثة في نبضها الفني.

ومن ثم كانت هذه الرسالة في تصورنا مدخلاً في غاية الأهمية - بجانب فنون أخرى عالجها حمزة شحاتة - لسبر غور شخصية هذا الأديب المتميز، فكراً وأسلوباً، في مسيرة الأدب السعودي الحديث.

- ج -

وما من واحد من مآتي المعاناة عند حمزة سالفة الذكر إلا وكان يولد في نفسه، مع ما تتحاشاه من المواجهة، شعوراً بالخوف على فلذة الكبد ومعقد الأمل، يقض مضجعه ويسهد جفنه، وكيف لا يخاف عليها وهو لايفتأ يردد على مسمعها ما تحتله من مكانة أثيرة في نفسه ليس بوصفها ابنة فقط، ولكن بوصفها صديقة وأماً لأخواتها (لا تتذكري أني أبوك فقط بل أني مدين لك بالكثير. وأقل ما في هذا الكثير أنك كنت وستظلين أماً لأخواتك.. أماً في أسمى وأروع صورها الإنسانية: التزام المسؤولية) ص 74. وهو بمثل هذا البوح النفسي المفعم بالأسى يشعر بالارتياح والطمأنينة ويحس، بعد نوبة اختناق، إحساس من يتنفس بعمق في الهواء النقي (... إنك بالنسبة لي الهواء النقي الذي أتنفسه وأتخلص به من رواسب الاحتراق الداخلي) ص 108.

لكن الهواء النقي/ شيرين سرعان ما كان ينقلب إلى ريح كالسموم تلفح

نفس حمزة بمزيد من لظى المعاناة ويمثله من لهب المكابدة مع ما يثيران في نفسه من خوف تشتد قبضته على نفسه وتقوى هيمنته على فكره.

هكذا يطالعنا حمزة شحاتة وهو فريسة خوف موصول أن يمسها سوء من نواح شتى:

يخاف عليها من شدة حساسيتها التي قد (تتفجر بلا تمهيد أو تظل ساكنة تعبر بالملل والمرض وانقباض النفس عن الحاجة القصوى إلى الإنقاذ) ص 46 (... هذا الإحساس أيتها الحبيبة هو النار التي أخشى عليك منها، وهي الضريبة التي ستفرضها عليك الحياة..) ص 120 (... إن ظل الأجسام يمتد ويتقلص حسب موقعها من الضوء ميلاً واعتدالاً.. وكذلك الأوهام في ظل الحساسية ونحوها.. ومقتلك الخطر أنت هو فرط الحساسية.. إنك لا تطلبين النجدة إلا بما يؤلمك، وهذا يؤلمني أكثر كأنك عاهدت الله على ألا أحل لك إشكالاً..) ص 166-167.

ويخاف عليها أن يلتهمها الاكتئاب والحزن: (لا تعرضي نفسك للاكتئاب لكيلا تعتاديه فيصبح مرضاً (...) لا تعرضي لأسباب التوتر.. ضعي بينك وبينها حائطاً سميكاً. فكري في صحتك النفسية والجسمية) ص 78.

ويخاف عليها من الإرهاق والاستسلام لنوبات التوتر: (.. أشعر بأنك مرهقة وعلى الأصح مستهلكة الوقت والنشاط والاهتمام بكل ما لا سبيل إلى دفعه والخلاص منه من صغائر الحياة والعيش والدرس والانفعال بتيارات الفكر والخيال). ص 79.

ويخاف عليها من الغلو في حبه واتباع خطواته التي لم تحقق له أملاً: (ما الذي يمكن أن يجعلك معجبة بي وأنا الأب الذي لم يحقق ذاته في كل مجال طرقه في طريق حياته؟) ومع أنه يريد أن ينفي عن هذا الاعتراف مرارته فإن ما يسوقه من كلام لها عن تجربته تؤكد مرارته التي يحب أن يكتمها (ماذا يمكن أن أكونه.. وماذا كان ينبغي أن أكونه شيء.. وماذا كنت في

آخر جولة.. شيء آخر هو الذي يبدأ منه القول وينتهي إليه.. النهاية هي التي تعطي البداية أو تسلبها معناها) ص 172.

ويخاف عليها أن تكون مختلفة عن الآخرين: (... أنت نموذج لإنسان رائع وحساس ومرهف.. إنسان مختلف تماماً.. ومع ذلك فلا أجدني فرحاً بأنك لم تكوني كالآخرين وإن كنت أرجو أن لا تتعذبي بهذا الاختلاف).

– د –

كذلك فاضت رسالة حمزة الأبوية ببوح نفس يعتصرها الخوف ويمضها الألم، ولا يكاد يلمع في خلالها خيط فرحة حتى يخنقه الخوف، ولا شعاع أمل حتى يكتمه الألم.

على أن مكابدة شحاتة في خوفه على شيرين أن يمسها ما مسه من سوء كانت تتضاعف لديه وهو ينظر إليها وهي تتمزق في معاناتها، فلا يملك إلا أن يتظاهر بالتماسك والثبات خوفاً عليها وإشفاقاً بأن من السقوط وهي بعد في شرخ الشباب فتسقط كأوراق الخريف بسقوطها آماله المعقودة عليها.

وكذلك مازال خوف شيرين يشتد ويتعاظم حتى هاله أمرها، ومازال خوف حمزة يشتد ويتعاظم عليها حتى بدا وكأنه اطمأن إلى الخوف فطفق يبحث له عن تعليل منطقي عله يخفف به من وطأته عليها: (إن الذي لا يخاف السقوط هو من يسقط فعلاً...) ص 42 و(كيف يكون الإنسان نفسه إنساناً متميز المكانة بين الموجودات والأحياء غير الإنسانية إذا لم يكن هناك ما يخشاه ويحذره واقعاً فيه أو سالماً منه..؟).

ومع ذلك فلم يكف عن تحذير شيرين من عواقب الاستسلام للخوف ووجوب مواجهته بما تملك من طاقة مواجهة في الحياة: (اضحكي وتفاءلي، ولا تقتلي نفسك بالحيرة والقلق والخوف من أي مصير.. فهي عوامل تحطم الإرادة وتدمر مراكز السلامة في الإنسان جسماً وروحاً وحيوية.. لا تشعري نفسك أبداً بأنك مهددة أو ضائعة لأن عاملاً من عوامل الاستقرار ينقصك أو

لأن أملاً من آمالك لم يتحقق فأنت ماتزالين في أول الرحلة فكيف تسمح لك روحك العالية بأن تلفظي أنفاس إرادتك أمام أول عقبة أو صعوبة).

وهكذا بدا الأب الخائف على فلذة كبده، وهو يتلظى في أتون مكابدته المضاعفة، محافظاً على تماسكه وثباته يلقي على سمع شيرين بكلمات عامرة بالمسكنات النفسية يستنهض بها روح التحدي والعزم في نفسها عساه يستنقذها به من الوقوع في قبضة (الكآبة والحزن والاحتقان): (إنك أقوى كثيراً من أقصى ما يمكن أن تعتقدي.. كنت ولاأزال وسأظل دائماً أرى فيك مصادره قوة روحية ونفسية وعقلية أكبر من كل ما رأيت من مثيلاتك) 81.

(لقد حققت أكثر بالإرادة وبقوة الرغبة في الحياة، فلماذا تحملين كل هذا إلى المحرقة في لحظة مرارة؟ أهي قنبلة هيروشيما وناجازاكي؟ إن نهاية الحياة الموت، وهذا وحده أقوى حوافز الحياة... أنت دائماً أقوى من كل ما يحدث... لقد ناضلت فيك إرادة البقاء كل التحديات الظاهرة والخفية ضد أن توجدي وأن تنجحي وأن تحقق مطلباً من مطالب حياتك... ومضى كل ذلك وبقيت أنت. فلماذا تقتلين نفسك؟) 45.

على أنه، في غمرة الاحتقان النفسي بما تشتعل به الأجواء غيظاً ومرارة وحزناً ويأساً، سرعان ما يفقد أمله حتى فيما كان يحسبه حبل النجاة، وهو الصبر الذي طالما حث ابنته على التمسك به لم يعد يراه مجدياً، ذلك أن (الصبر عندما يكون مفروضاً على إرادة الإنسان يجد الإنسان أنه بفقدانه الحماس اللازم للحياة وتطلعاتها ليصبح فلسفة تخلصه من الاحتقان والتوتر وإن كانت لا تعفيه من الغيظ والمرارة الهادئة اللذين يتحولان باعتياد إلى «مكيف» يجلب بعض المتعة) ص 97.

وإذ ذاك نراه، في غمرة خوفه على شيرين والبحث عن أساليب لاستنقاذها مما يحدق بها من مخاطر الحساسية والتوتر والكآبة، يفزع إلى ملاذ آمن يستحثها للقرار إلى ظله الظليل تستمد من قيمه الرشيدة ومن مثله الحميدة الزاد الذي لا ينفد في رحلة الحياة الشاقة:

(... حافظي على الصلاة وعلى تلاوة القرآن، ألا بذكر الله تطمئن القلوب، وتقربي إلى الله بالنوافل، فإن من يتقرب إلى الله بالنوافل يضع مفاتيح سعادته واطمئنانه في يديه) ص 69.

(اقرئي وصلي.. واستعيني بالله.. واستعيذي به من كل شر.. نفذي هذا الرجاء، وليحفظك الله برعايته) ص 93.

(اقرئي القرآن وصلي الفروض، واقرئي على صدر الصغير، ثم اسألي له ولك الهداية والعافية، وواظبي واثقة بالاستجابة) ص 174.

وهو بذلك يدلها على طريق الخلاص من الخوف والتوتر والاكتئاب والوسواس، هو طريق الله أراد أن تسلكه في اتجاه ثابت (يتقدم ولا يتقهقر، ويعلو ولا ينخفض..) 98.



– هـ –

لاحق هاجس الخوف حمزة شحاتة ففاضت به نفسه بوحاً يقطر مرارة، ولاحق هاجس الخوف حمزة شحاتة فتفتق به عقله صوباً (إذا انقضت سحائب منه أعقبت بسحائب) فيها إلماعات عقلية فوار بنظر بعيد الأفق، وفيها إلماحات فكرية موارة بحكمة عميقة الغور مما كان حصيلته شذرات توهجت بها فقرة هنا وأخرى هناك في رسالة حمزة الأبوية، بلور بعضها رؤيته للحياة والموت، وبلور بعضها الآخر مفهومه لقيم تمس حياته وحياة شيرين مثلما رآها تمس حياة الناس خاصة وعامة، وتنعكس آثارها على أنظارهم وعلى أفكارهم فيما يحبون وفيما لا يحبون.

وإذا كانت نفثات حمزة شحاتة وأناته فاضت بها نفسه من أتون الخوف الذي كان يمضها ويقضها فإن إلماعته العقلية وإلماحاته الفكرية قد تطايرت كالشهب من الأتون عينه، لكنها جاءت أشبه شيء بأجوبة عن تساؤلات وهواجس كان يثيرها خوفه على شيرين من جهة، وأخرى كان يثيرها إحساسه الحاد بمرارة خيبة أمله في الحياة.

وبحسبنا لكي تستبين شيئاً من ذلك أن ننظر في بضع أمثلة منه من نحو قوله يتحدث عن الحياة على أنها تغير محتوم لا معدى للإنسان من مواجهته (الحياة هي التاريخ.. حياة الفرد.. والشعب.. والبشرية.. خط طويل وعريض مقسم إلى خطوط لا حد لها.. متقاطعة دائرية أحياناً .. ومنحنية أخرى.. أياً كانت.. فكل منها عبارة عن نقطة بين نقطتين.. أي أن كل شكل من أشكالها إنما هو النقطة المكررة.. تلاقي شيئين أو افتراقهما يتم في نقطة التقاء طول بعرض أو عرض بطول.. هنا يتحدد الزمان والمكان.. وتتعين حركات التاريخ.. الحياة قبل أن تعود مرة أخرى إلى دبابة أو دينصور) 92.

ويجره استغراقه في تأمل الحياة وما يلون به الخوف من المجهول نظرته إليها إلى تصورات ضجرة وتساؤلات قلقة تعكس ما كان يعانيه فكره من احتقان. وإذ تتراءى له الحياة والموت عملية انتحار بالتقسيط لا يملك إلا يرسل السؤال تلو السؤال: (إلى متى تظل الحياة حافلة بالألغاز؟ لماذا نذهب ولماذا نجيء؟ من أين وإلى أين؟ لا نعرف سر الحياة والموت في هذا التتابع المخيف.. إنها رياضة شاقة أو يجرنا الكلام إلى هذا النحو..).

ومع إدراكه خطورة هذا السؤال وذاك وثقلهما فإنه لا يكف عن إلقائهما بصيغ قد تبدو مختلفة، ولكنها بذات حمولة الخوف والقلق والضجر في محاولة للاستيقان مما وقر عنده من تماثل الحياة والموت: (ألا تسألين نفسك؟ ألا يسألك عقلك: إذا كان الإنسان يسير بخطى حثيثة نحو الموت وهو يحيا .. فأي شيء يمكن أن ينقص من استعداده للحياة وتوقع واستقبال أروع مؤثراتها وأعنفها.. الإنسان لا يقف في مواجهة الموت، وإنما يسير نحوه، ويتعلم، ويحلم، ويستقبل الموت فيزحف إليه.. ولا يقف لينتظره. ما الذي ينقصه إذاً من مزايا الصبر والشجاعة؟ ما الذي اكتشفته إذاً!؟ إن الحياة تعني الموت..).

وإلى هذا وذاك من مثل هذه الإلماعات العقلية تطالعك في رسالة حمزة شحاتة الأبوية إلماحات فكرية بلورت لنا تصوره لجملة مفاهيم نحسب

أنه كان بعرض تصوره لها على شيرين لا يقصد فقط إلى الإجابة عن تساؤلاتها حولها، ولكن لتصحيح ما كان يطوح بهذه المفاهيم من خلط لدى الناس يطمسون به وجهها الحقيقي بدافع أو بآخر. ومن ذلك ما يعمد إليه البعض من صنع (تاريخ) بهدف أو بآخر، فإن من (أكبر الحماقات أن نصنع تاريخاً لمن ليس لهم تاريخ. كثيرة هي الأشياء التي تمكن استعارتها: الشعور، الشوارب، اللحى، الأهداب، الحواجب، وأحياناً بعض أعضاء الجسم، ولكن هناك ما لا يستعار ولا تستعار له الوسائل.. الشموع لا تضاء أمام العراة والعميان!) ص 142-143.

ومن نحو ذلك قوله يصور لها حقيقة الكرامة بأنها (سلوك متعلق يلتزمه الإنسان، وليست شعاراً يضعه على صدره أو يعلقه على رأسه.. ما بداخل الإنسان لا يمكن أن يمس بالكلمة العابرة ولا بالسلوك الشائن من الآخرين) ص 143.

ومن نحو ذلك أيضاً قوله يصور حقيقة الانتصار الدائم بأنه (ليس اكتساب المعارك والمواقف.. إن تفادي الخسارة بالانسحاب أفضل من الثبات الذي يحقق الخسارة.. ما رأيك في انتصار لا يعوض الخسارة التي كانت ثمناً له؟ هزيمة مونتغمري في (دانكرك) كانت انتصاراً ..).

ولأن هذه القيم تشكل الشق النظري من المعرفة أو من الثقافة فإن حمزة لا يفوته أن ينبه شيرين إلى أنه لا فائدة ترتجى من اكتساب المعرفة بهذه القيم ما لم تترجم إلى سلوكيات ومواقف: (الواجب أن لا تكتفي بالمعرفة؛ بل أن تتخذيها دستوراً للتطبيق وللسلوك) ص 135.

– و –

وقبل أن نذيل الفقرتين السابقتين بتعليق على لغة رسالة حمزة شحاتة الأبوية يحسن أن نشير إلى أمرين اثنين لهما وثيق صلة بهذا التعليق وهما:

أ - العناية برسالة الخطاب:

ومن المؤكد أن عناية شحاتة برسالة خطابه هي، بذات الوقت، عناية بالمتلقي بما يحمل إليه مما يخاطب به النفس والوجدان، والعقل والفكر، وهو مما يطالعك في كافة ما عالج على فنون القول، ويطالعك كذلك في انشغاله بما تكتب شيرين على نحو قوله لها - وقد لاحظ شيوع رنة حزن ومسحة كآبة تشيعان في مقال لها - منبهاً إياها إلى وجوب تضمين خطابها رسالة (.. لا تفوح منها رائحة الحزن، ولا رائحة القلق، ولا رائحة التوتر) بل الدعوة للانتصار على مآزق الحياة وضنكها (.. تعلمي الانتصار تصنعيه لك وللقراء.. هم أيضاً بحاجة إلى الانتصار ولو تخيلاً).

ومثل هذا الإلحاح من شحاتة على ابنته في ضرورة شحن رسالة خطابها بما هو سوي وبناء يكشف لنا عن مدى تمسك الرجل - مع ما كان يخنق نفسه من شعور بخيبة أمل في الحياة ويكتمها من إحساس بشدة خوف على شيرين أن تتقوض فيها آماله كما تقوضت في ذاته - بمرجعية ثقافية غنية بقيمها المثلى، ثرية بمثلها الفضلى، مما سلفت تسميته، يتحقق بها الخير - وهو إكسير الحياة - للذات الفردية وللذات الجماعية، فـ(حسن جداً - يكتب لشيرين - أن لا تفقدي إيمانك بالخير وبأنه وقاية.. ما الحياة إذا خلت من هذا الإيمان؟ نعم، ما هي ومهما كان الاختيار قاسياً ومريراً؟!) (.. وأي مبدأ أفضل وأجزل أجراً من هذا؟!).

ب - العناية بأسلوب الرسالة:

وهي نابعة عنده من وعيه بسحر الكلمة وسلطاتها (على الأذهان والنفوس والأحاسيس البشرية) ومثل هذا الوعي بأثر الكلمة، أي بلغة النص وأسلوبه، في النفوس والعقول كان حرياً أن ينعكس على لغة الرسالة الأبوية عند شحاتة فيسمها بسمة الإبلاغ أي بكونها لغة إبلاغية. وهذه السمة هي

التي أكسبتها صفات أخرى هي مما تتحقق به صفتها الرئيسة، ومنها الوضوح والسهولة، فبهما كان يضمن شحاتة توصيل القول إلى شيرين وإليك وإليّ على نحو من الجلاء والبيان هما ثمرة اعتنائه بالأسلوب وحرصه على تجويده بما حقق له ما أسماه الأستاذ عزيز ضياء بـ (التكامل الفني) فيما كتب من فنون القول، ومنها الرسالة الأبوية، وذلك التكامل الفني هو الذي نفى عن أسلوبه (أن تضطرب عنده عبارة، أو يضعف سبك، أو يتعقد الترابط في تسلسل الجمل، أو تلتبس الفكرة ومراميها... فكأن الكتابة عنده نوع من صوغ الجوهر الثمين الذي يستحيل أن يخرج من قلمه إلا رائعاً أخاذاً، لا يسعك إلا أن تتأمله بكثير من التأمل والإعجاب).

ولم يقصر حمزة شحاتة هذه العناية باللغة والأسلوب على ما يكتب من أدب وينشئ من كلام، وإنما كان يولي مثلها ما يصله من كتابات شيرين، فإذا لمح فيه ما يدل على عناية مماثلة شاهدة على تطور مس لغتها وأسلوبها سر به وابتهج، وبادر بالتعبير عن إعجابه وتقديره لها على نحو ما نقرأ له يخاطبها: (لقد تطورت قدرتك على الكتابة تطوراً خطيراً، وأصبح أسلوبك المتوهج بسخريته المتدفقة وانتقالاتك فيها على مستوى رفيع من الرشاقة والمرونة والحيوية تقصر عنه أقلام المشاهير من الأدباء. إني أكتفي بتحية إعجاب وانحناءة تقدير للأديبة اللامعة التي أرجو أن يشق لها قلمها المجال الفسيح في مقدمة الرائدات) ص 65.

وهذه العناية باللغة والأسلوب مثلما طالعتك في الفقرة السابقة من رسالته إلى شيرين تطالعك شواهدها فيما جرى به قلمه من بوح نفس وصوب عقل على صفحات من الرسالة المذكورة تميزت بنيتها اللغوية في تركيباتها التعبيرية وأنسجتها الأسلوبية، وهو ما يكشف لك عن روق الفن عند شحاتة المبدع.

وأهم سمة في لغة هذه الرسالة سمة الإبلاغ التي توسل قلم حمزة

شحاتة في تحقيقها بجملة آليات بقدر ما منحت لغته الوضوح والسلاسة منحت خطابه القدرة على الوصول إلى المتلقي في يسر وسهولة.

ومن أبرز تلك الآليات آليتان، هما آلية السرد وآلية التناص. فأما الأولى فتتمثل في استخدام المادة الدرامية وتوظيف التقنية القصصية في نسيج رسالته باعتبارها وسائل تعبيرية درامية يكشف بها عن رؤيته لواقع الذات وواقع الحياة والناس. ونكتفي للتدليل على ذلك بمثالين، أولهما قوله في تصوير سردي بارع: (... كان كل شيء يتحرك بسرعة مذهلة، وحسام كان يتحرك كالدوامة.. اختفى بعد قدومه، ثم ظهر فجأة ليحدد يوم سفره، واختفى قبل هذا الموعد يوماً.. أكد فيه الفندق أنه حمل أمتعته إلى المطار.. وطار. وحين ظهر فجأة في اليوم التالي كان التاكسي ينتظره.. (وبادويك) أخذ الشنطة وعينه على الباب واقفاً لم يجلس.) 125.

وثانيهما قوله في نفس حكائي بديع: (أصيب ملك عظيم بالتوتر والقلق والأرق الدائم، وحار في علاجه الأطباء.. وأخيراً أكد الحكماء الروحيون أنه لا يشفى إلا إذا لبس قميص إنسان سعيد.. وقامت الدولة ولم تقعد بحثاً عن القميص، ومسحت المملكة من جميع أطرافها حتى وجد رجل ينام في ظل شجرة على التراب خارج قرية ما واعترف بأنه رجل سعيد، وطلبوا منه قميصه بأي ثمن، وكشف لهم عن جسده.. واكتشفوا أنه لا يملك قميصاً، وإنما يلبس ثوباً بالياً على جسده مباشرة.. وعرف الملك الرجل وقصته فزال أرقه وتوتره واستعاد قدرته على النوم..) ص 74.

يضاف إلى ذلك ما خلل به شحاتة نسيج رسالته من نصوص ذات بنية حكائية تحيل على أسطورة، أو نادرة، أو سيرة ذاتية.

هذا إلى توظيفه، من حين لآخر، ألفاظاً أو عبارات، من لغة الحياة اليومية التي تربط النص، بما تكتنزه من دلالات اجتماعية وثقافية، بمكان الحكي ومسرح الحدث.

ومع ما قد يلحظ القارئ في نصوص من رسالة شحاتة لشيرين من

(تقريرية) في لغتها – وهي من أثر طبيعة سياق الموضوعات المعالجة في بعضها – فإن ذلك لم ينل من روعة الاتساق وجودة السياق في مجموعها.

وأما الآلية الثانية فهي التناص بمعناه القديم من تضمين ونحوه، وبمعناه الجديد الذي يتمثل في إشارات وملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل مع النص المكتوب وتتشابه. ولهذا وذاك أثره الملحوظ على تشكيله اللغوي والأسلوبي.

ونمثل للأول – أي التضمين – بما كان يستدعيه سياق القول من معان وأفكار يدعم شحاتة بنصوصها معناه ويوشح مبناه مثل تضمينه نصاً قرآنياً في مثل قوله يحذر شيرين من سيطرة الخوف عليها (لا تدعي للمخاوف سبيلاً إلى نفسك وعقلك، لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا).. ومن الحديث الشريف قوله لشيرين (... ما ليس حسناً أن تتوقعي من الآخرين أن يكونوا مثلك، أو تعتقدي أن هذا منهم شر أو أنه ليس خيراً، ومن حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه) ومثل حديث (لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين) وحديث (المسلم كيس فطن) ص 175 وكذلك ما ساقه في نص رسالته من المثل، فصيحاً وغير فصيح، من نحو (كل فتاة بأبيها معجبة) ص 171 و(كل قرد في عين أمه غزال).

ونمثل للثاني، أي تداخل إشارات باللفظ أو بالمعنى في نسيج الرسالة من نصوص ذات إحالات متعددة، باثنتين:

أولاهما الإحالة على النص الديني، فمن تناصه بالملفوظ قوله يحدث شيرين عما يحسن تكوين صغيرها (... إنك تجهلين ما يحسن تكوينه... والله كفيل به وأنت مستخلفة عليه) يحيل على قوله تعالى في سورة النحل: ﴿وأوفوا بعهد الله إذا عاهدتم ولا تنقضوا الأيمان بعد توكيدها وقد جعلتم الله عليكم كفيلا﴾ النحل: 91. وعلى قوله تعالى في سورة الحديد ﴿آمنوا بالله ورسوله وأنفقوا مما جعلكم مستخلفين فيه﴾ الحديد: 7. ومنه كذلك قوله منوهاً بفعل الخير المبرأ من السمعة والرياء يحيل على قوله تعالى في

سورة الإنسان ﴿إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكورا﴾ الإنسان: 9. أما تناصه بالمعنى فمثل قوله يعرض على شيرين تصوره للحياة والموت (إن نهاية الحياة الموت) يحيل على مثل قوله تعالى ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ ومثل قوله في سياق الحديث عن موعد لقائها (والجواب عندما يشاء الله.. ولا شيء غير هذا ممكن أن يقال) يحيل على قوله تعالى في سورة الإنسان: ﴿وما تشاءون إلا أن يشاء الله إن الله كان عليماً حكيماً﴾ 30. ومثل قوله في كون الناس فتنة للناس يحيل على قوله تعالى في سورة الفرقان: ﴿وجعلنا بعضكم لبعض فتنة﴾ الفرقان: 20. وكما ترى في رسالة شحاتة تناصاً مع القرآن الكريم باللفظ وبالمعنى تراه كذلك مع الحديث الشريف، وذلك مثل قوله مبيناً أن التقرب إلى الله تعالى بالنوافل ينيل العبد (مفاتيح سعادته واطمئنانه) ص 69. يحيل على معنى الحديث القدسي (لايزال عبدي يتقرب إليَّ بالنوافل حتى أحبه...) وكذلك مثل قوله في حديثه عن الغش (قليل الغش ككثيره) يحيل على القاعدة الفقهية (ما أسكر كثيره فقليله حرام).

ثانيتهما الإحالة على النص الأدبي كما نقرأ في قوله (كل لحظة نحياها هي لحظة نموتها.. وإذا فلماذا ندع شيئاً للموت؟) ص 141. يحيل على بيت طرفة بن العبد:

إذا كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ومثل الإحالة في سياق حديثه عن مكابدة التشوف إلى القمة على أسطورة سيزيف المعروفة، ومثل الإحالة في قوله لشيرين عن حقيقة الحاجة إلى الناس بكونها (عين الجحيم المستعر) على قالة جان بول سارتر (الجحيم هو الآخرون).

ومن الواضح أن ما وظفه شحاتة من آليتي السرد والتناص في مواضع من نص رسالته الأبوية بقدر ما أسهم في إثراء جمالية الأسلوب كشف، بالآن عينه، عن روافد معرفية وأدبية شكلت عنده مرجعية ثقافية كان - كما أسلفنا

الإشارة - يغرف منها في خطابه قيماً بانية ومثلاً هادية من حق وصبر، وصدق وخير، وهي مصابيح مضيئة، كان حمزة شحاتة، وظلام الخوف الدامس يفترسه، ينور بها رسالة خطابه إلى شيرين وإلى كافة قرائه.





المدخل:

قال حمزة شحاتة في بحثه الرائع (الرجولة عماد الخلق الفاضل) «وهنا قد يسأل سائل عن سر إعجابنا بالفضائل؟ والجواب أنه ما من فضيلة تمارس إلا و في أطواءها دلاله على قهر النفس وكبح غرائزها وجهاد لمطالب هواها».

هكذا كان يؤمن حمزة شحاتة، تلك القامة الأدبية السامقة، بالفضائل، إن إيمانه بمكافحة الذات وكبح غرائزها في شهوة الانتشار وفي حب الشهرة والسمعة، والتي أودت بأصحابها إلى ضياع فني وزيف أدبي إبداعي.

لقد فهم حمزة شحاتة ذلك فهماً صحيحاً فانعكس بقوة على رؤيته فلم يمع لشهره ولم ينهب لانتشار وقبع في مكانه. إننا إمام أديب موسوعي المعرفة ضرب بعمق في كل مجالاتها المتشعبة حيث لم يرض منها بالقليل، وإنما آثر التفوق، والعمق، وهكذا كان يقول من عاشروه مثل: عزيز ضياء وعبدالفتاح أبي مدين.

وقد انعكست هذه الصفة الموسوعية على إنتاجه الأدبي، وبخاصة الشعر منه فجاء ثري الروية متعدد التشكيل ثري العطاء.

إن حمزة شحاتة يمتلك أداة تعبيرية متفردة لها جذورها الثقافية فجمع بين الفصحى بعمق الأداء و بين اللغة الشعبية بمفارقة التعبير أو كما يقول جان جاك لو سيركل في كتابه عنف اللغة: جمع بين اللهجة الكبرى واللهجة الصغري أي بين اللهجة الفصحى والتعبير الدارج أو كما يقول محمد عابد الجابري جمع بين اللغة العالمة واللغة الشعبية.

إن ديوان حمزة شحاتة يجمع هذه الثنائية البارعة وقارئ الديوان يرى

نمطين من الأداء: نمطاً جاداً، ونمطاً صعباً (النمط الشعبي) ولعل هذه الثنائية قد أوقعت كثير من النقاد في هوة سحيقة حيث تعدو عن درس هذا النمط الصعب من شعر حمزة شحاتة فضاعت قيمة أدبية نادرة.

وبحثنا هذا المعنون باسم مقاربات التشبيه في شعر حمزة شحاتة دراسة في الدلالة هو في الحقيقة هو جزء من دراسة شامله أقوم بها في شعر هذا العلم الكبير وإنما اختصرناه هنا بما يتناسب مع المساحة الزمنية المحددة ونقصد بمصطلح المقاربات التشبيهية امتداد المشابهة وعدم وقوفها على جزئية بسيطة ومحددة أو بما يعرف بالتشبيه في الدرس البلاغي المحدد إننا نقصد امتداد المساحة لإيجاد علاقات التشابه والمقاربة بين الأشياء والذي يعمل على اتساع الخيال والرؤية هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن مفهوم الدلالة يعد مفهوماً مراوغاً كما أن معرفته لا حصر لها (كما يقول عبدالله الغذامي) وفي بحثنا هذا قد ارتكزنا على أن الدلالة هي نتاج نشاطي بين القارئ والمقروء حيث تعتمد على طبيعة أفق التوقع والقراءة وحسب ذلك تنتج وتأتي.

ومن هنا فقد جاء بحثنا هذا في محورين:

الأول: بعنوان حركيه التشبيه: كمدخل نظري تأسيسي.

الثاني: حركية التطبيق حيث درس المقاربة التشبيهية من خلال نماذج من شعر حمزة شحاتة.

المحور الأول: حركية التشبيه:

يتكون هذا المحور من بعديْن هما:

الأول: حركة التشبيه بين اللغة والاصطلاح.

الثاني: شاعرية التشبيه وحركة التكوين الخيالي.

البعد الأول: حركة التشبيه بين اللغة والاصطلاح

- 1 -

يقول عبدالقاهر الجرجاني عن الطبيعة الشاقة لدرس الصور البلاغية، خاصة التمثيل والتشبيه والاستعارة، «ولئن كان الذي نتكلف شرحه لا يزيد على مؤدى ثلاثة أسماء وهي: التمثيل والتشبيه والاستعارة، فإن ذلك يستدعي جملاً من القول يصعب استقصاؤها، وشُعباً من الكلام لا يستبين لأول النظر أنحاؤها، إذا قلنا شيء يحتوي على ثلاثة أحرف، ولكنك إذا مددت يداً إلى القيمة، وأخذت في بيان ما تحويه هذه اللفظة، احتجت إلى أن تقرأ أوراقاً لا تُحصى وتتجشم من المشقة والنظر والتفكير ما ليس بالقليل النَّزر[1].

لقد أورد الشيخ هذا القول منوِّهاً إلى مشقة الدرس البلاغي، وخاصة عند البحث في صُوَره الشهيرة: (التشبيه، التمثيل، والاستعارة)، ويعتبر الدرس التشبيهي في هذه القسمة الثلاثية أساساً مهماً، فعليه تقوم الاستعارة، فهي (الاستعارة) ضرب من التشبيه، والتشبيه قياس، والقياس فيما تُسفتى فيه الأفهام والعقول في الأذهان[2].

والتمثيل - كذلك - ضرب من التشبيه، حيث يقول أيضاً بأن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل[3].

إذاً فالتشبيه أهم هذه الصور (الحروف) التي تحتاج إلى طبيعة قرائية مميزة، كما تحتاج إلى بصر وفهم، وقراءة متواصلة.

إن أول ما يحتاج إليه الدرس التشبيهي الوقوف على أبعاده اللغوية، وذلك لمعرفة طبيعة الصلة بين مساحتي اللغة والاصطلاح، وكما تشير «Fowler» نفسه بأن «ليس هناك شيء وراء اللغة»[4]. ولقد سبقت المعاني اللغوية - بالطبع - كل مدلول اصطلاحي. وذلك لأن الدلالة الاصطلاحية -

ذاتها – انتقال لقوى بهدف التوسع «فمن المتفق عليه أن المعاني اللغوية أسبق ظهوراً من مدلولاتها الاصطلاحية، ومن هنا فإن علماء البلاغة الذين سَعَوْا إلى تحديد مدلول كلمة التشبيه اصطلاحاً قد تأثروا إلى حد كبير بما أدلى به أصحاب المعجمات»[5]. فالتعريف اللغوي مدخل مهم للتعريف الاصطلاحي[6]. ولقد اعتمد المدلول اللغوي للمعنى التشبيهي – خاصة – على طبيعة الحركة والصلة بين المشبه والمشبه به، من حيث وجوه التماثل والاتصال. إن اللغة قد ركزت على التماثل والالتقاء بين الجانبين، وأهم مرجع لغوي أشار إلى التماثل التشبيهي (لسان العرب) حيث يقول ابن منظور في مادة (شبه): «إن الشبه والشبيه المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء ماثله، وأشبهت فلاناً وشابهته، واشتبه عليَّ، وتشابه الشيئان، واشتبها، وأشبه كل واحد منهما صاحبه، وشبه إياه وشبهه به مثله والتشبيه التمثيل[7].

ويبدو – واضحاً – من كلام ابن منظور التركيز على الطبيعة الحركية بين طرفي العملية التشبيهية (المشبه والمشبه به). فالوضع اللغوي يعني بذلك ويرتكز على هذه الحركة التي تولِّد – بدورها – المماثلة، والتي تحتاج إلى رؤية خيالية مهمة وَفْقاً بين الطرفين، فالرؤية اللغوية للتشبيه تبحث عما يحدث المماثلة، وهذا أهم أمر يهتم به الجانب الاصطلاحي نفسه.

وإذا نظرنا إلى التعريفات الاصطلاحية للتشبيه[8]، وهي كُثر، نرى التركيز المقصود على العملية التناسبية التشابهية بين شيئين، ولهذا فإن مقولة عبدالقادر الجرجاني عن التشبيه تهتم بالعملية القياسية، وبالطبع فإن عملية القياس هذه لا تحقق إلا من خلال وجود طرفين يُقاس بينهما، أي لابد من مشبه به ومشبه.

وأقرب تعريف اصطلاحي يلتقي مع الرؤية اللغوية ما قاله ضياء الدين ابن الأثير حيث يقول: «شبهت الشيء بالشيء كما يُقال مثلت به»[9]. فابن الأثير يصر على موضوع المماثلة بين طرفي التشبيه، وهذا أهم ما أصر عليه ابن منظور بعد ذلك.

ويحقق ابن حمزة العلوي في كتابه (الطراز) هذا التعبير اللغوي، حيث يقول: «فأما لفظه فهو مصدر من قولهم شبهته بكذا إذا جمعت بينهما بوصف جامع»[10].

ويرتكز ابن خلف في «موارد البيان» على الربط بين اللغة والاصطلاح في تعريفه للتشبيه حيث يقول[11]: «هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر، ويقوم مقامه في المشاهدة حتى لو عدم أحدهما ووجد الآخر لم يكن بينهما تباين في الحقيقة».

وهذا التعريف يفهم منه جوانب تسوية كبيرة بين الطرفين: المشبه والمشبه به، وذلك في قوله بأن أحد الشيئين يسد مسد الآخر، وهذا له بعده ووجهة نظره.

ونرى المزج بين اللغة والاصطلاح عند حد التشبيه في «معجم Oxford» حيث يعرف التشبيه بأنه: «مقارنة بين شيء وآخر، ومثال ذلك قولهم: «هو شجاع كالأسد»[12] فمن الواضح - هنا - أن التعريف اللغوي أصل - بقوة - للتعريف الاصطلاحي وامتزجا سوياً في وحدة واحدة للمفهوم.

كما يشير معجم المصطلحات الأدبية «Dictionary of literary terms» لمؤلفه «Mary Cray» حيث يقول بأن التشبيه صورة تصويرية أو هو نوع من الصور التعبيرية له شهرته ومكانته - أيضاً - بين الأساليب الشعرية والنثرية، كما انه يعد أهم شكل من أشكال التعبير البلاغي.

إنه لقاء بين فكرتين تتداخلان مع بعضهما البعض، حيث يطلب توليد معرفة جديدة تضاف إلى المعارف المنتجة من المشبه، فتتكاثف العملية المعرفية، وذلك بفضل هذا التواصل والامتزاج بين أمور، وبين الاختلاف مع أمور أخرى.

فالتشبيه - إذاً - علاقة مقارنة (مع التجوز في المصطلح) بين أمرين

بغرض التوليد الدلالي والتكثيف المعنوي «فهو علاقة مقارنة» تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال[13] المهم في التشبيه وجود الاشتراك بين الأمرين لغرض توليدي.

البعد الثاني: شاعرية التشبيه وحركة التكوين الخيالي:

ونقصد بشاعرية التشبيه مجموعة الصفات الخاصة والتي تعطي التشبيه حركية الإبداع ورحابة وعمق الخيال ,وأثر ذلك كله في إنتاج الدلالات والتأثير- بالتالي – على ذائقة المتلقي. إننا نقصد كل العوامل المؤدية إلى لغة تصويرية مميزة عمادها المقارنات والموازنات التشبيهية «فالتشبيه القوي أداة مهمة للتصوير لا تعتمد على نظم عادي» كما يقول صاحب كتاب (Sound and Sense)[14].

والمقصود بعدم الاعتماد على نَظْم عادي، أي أن هناك انزياحات تكوينية لإنتاج الصورة التشبيهية وتفاعلها مع السياق، حيث يسترعي السياق التشبيهي الانتباه إلى أكثر من مظهر متداخل، كما يظهر رؤية الشاعر للموقف[15].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالتشبيه أداة مهمة للإقرار بشاعرية المبدع. ولهذا فعندما وصف عبدالرحمن بن حسان بن ثابت الزنبور الذي لسعه في قوله: (كأنه ملتف في بُردىٌ حبرة)، صاح حسان (الشاعر الكبير المخضرم) قائلاً: «قال ابني الشعر ورب الكعبة».

– 2 –

ولكن عبدالقاهر الجرجاني يتلقف هذه الفرصة بذلك الوصف «النادر» ليؤكد شاعرية التشبيه، أو شاعرية الأداة التصويرية المؤدية إلى التفوق وقول الشعر، يقول عبدالقاهر: «أفلا تراه جعل التشبيه مما يستدل به على مقدار الطبع، ويُجعل عياراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد

له»[16]. إن التشبيه هو المعيار لصناعة الخيال الشعري، وحركيته، وذلك من خلال طبيعة حركة التراكيب المكونة للصورة الخيالية، فالأمر- إذاً - ليس مجرد علاقة بين الطرفين، وإنما المقصود - هنا - الدلالات المتولدة حسب زاوية رؤية العلاقة، ولهذا فقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى أن مكمن العجب في تعبير ابن حسان بن ثابت يظهر في قوله (ملتف)، فيقول: «وإنما أعجبه، أي أعجب حسان قوله ملتف، وحسن العبارة»[17].

- 3 -

وتنبثق من تلك الرؤية التشكيلية عند عبد القاهر حركية إبداعية للتشبيه لا تنتهي دلالاتها، حيث لا تقف عند (المشبه والمشبه به) باعتبارهما حاجزين يمثلان حدوداً مانعة للتحليق الخيالي، ومن ثم تؤثر في خاصية الرؤية وتمنع انطلاقات التعبير الخيالي نفسه، فالأمر لا يقف عند معرفة الصلة القريبة البادية بين المشبه والمشبه به، وإنما الأمر يعود إلى رؤية التشبيه بالبحث عن العلاقات البعيدة، وكما يقول ابن حمزة العلوي: «اعلم أن الشيء المشبه به كلما كان أبعد من الوقوع كان التشبيه المستخرج منه أغرب، ويكون في المبالغة أدخل وأعجب»[18].

فالعلاقة - إذاً - بين المشبه والمشبه به هي التي تحدث حركية التخييل بالنسبة للمتلقي، والتخيل بالنسبة للمبدع نفسه، صانع الصورة التشبيهية ذاتها، فهذه العلاقة تحتاج إلى توقد الذهن، وفهم لشاعرية القول، فالتشبيه أول عناصر الشعرية، بل هو آلتها القوية المسيطرة.

التشبيه والخيال والجمال:

- 1 -

وإذا نظرنا إلى مكانة التشبيه ومقدارها عند العرب نجد معظم النقاد

والبلاغيين قد وصفوه في منزلة كبيرة، فهو أهم عناصر الخيال والجمال، وكما يقول ابن الأثير فإن الخيال والجمال لا حدود لهما[19]. فالتشبيه من هذا المنطلق لا حدود له كذلك حيث يرتفع إلى آفاق الجمالية بأبعادها، وذلك أمر نراه في تقسيماته وتفريعات أنواعه حتى عند أصحاب التقسيم المدرسي للبلاغة.

وفي كل عصر من عصور الدرس الأدبي أخذ التشبيه مكانته حتى وُصف بالشرف والفضل، الأمر الذي جعله يمتلي مكانته العليا في الفن الشعري عند العرب، وهذا ما ألحَّ عليه صاحب كتاب الصناعتيْن، بقوله: «وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يُستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان»[20].

– 8 –

فالتشبيه مقياس الشاعرية، حيث تنطلق منه الخاصية الشعرية عند العرب، ولم يكن ذلك في عصر من العصور، كما يشير أبو هلال العسكري، وإنما سرت هذه الخاصية في كل عصر ومكان، فتعدت نطاقها العرب إلى رحابة التعبير في كل اللغات، ومن هنا فإن العرب ربطت – بشدة – بين الفضل والبلاغة، كما ربطت – كذلك – الخيال وقوته بالاستطاعة والمهارة في خصوصية (التخييل)، أو «ديناميةِ» التخييل نفسه، والتي تتولد من قوة الفهم لهذه العلاقة، فالتشبيه عماد الفن الشعري لأنه عماد الصورة البيانية كلها. «والأدب بصفة عامة – والشعر خاصة – لا يلائمه التصوير البياني، أي التعبير عن طريق الصورة»[21].

فالتشبيه – إذاً – أساس الشاعرية، كما يشير مندور، بل هو كل التعبير الأدبي وكما يشير التراث البلاغي أيضاً بأن البراعة الأدبية مرتبطة ارتباطاً عظيماً بالبراعة في التشبيه، ومن ثم فالبراعة في الشعر الجاهلي تتجلى في التشبيه، «ففن الشعر عند العرب يتجلى غالباً في التشبيه، وهذا التشبيه هو

معيار الإبداع بحسب قدرته على عقد الصلة القريبة أو البعيدة بين الشيئين»[22].

ولهذا فقد ارتبط – دائماً – بالشرف والرفعة لأنه يطلق الخيال إلى رحابة الرؤية التصويرية، «فهو من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة عندهم، وكلما كان المشبِّه في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق»[23].

لقد جعل ابن وهب التشبيه علامة واضحة على الشرف والرفعة، ومن المعروف أن ابن وهب كان واسع الثقافة العربية والمنطقية والنفسية، وهو بهذا القول يضع مقاييس إبداعية فنية لمعرفة درجات الشرف، كما ربط كل ذلك بالمعرفة الشعرية التي هي – بالضرورة – من الأمور الدالة على الفطنة والشرف كذلك، حيث إن استخراج العلاقات التصويرية – خاصة اللطيفة منها – تحتاج إلى ذكاء وفطنة، وهما من صفات الشرف، ومن عوامل الرفعة للمرء في حيزه وزمانه، ولهذا ربط ابن وهب – أيضاً – بين الفطنة والشرف في بوتقة صناعة الرؤية التشبيهية والتي تحدث – بدورها – التقارب بين عناصر خيالية لا يراها إلا صاحب شاعرية، ولكن كيف تأتي اللطافة؟ تأتي اللطافة المقصودة والمستخدمة كآلة للمشبِّه نفسه للوصول إلى التشبيه النادر ولا يستطيع الوصول إلى ذلك إلا صاحب فطنة وخيال خاص، فالخيال التشبيهي لا يتحقق مطلقاً إلا بالمقدرة على المقارنات، أو لنقل الموازنات التشبيهية القائمة على المشبه والمشبه به. ومن هذه الزاوية الاستطاعية لإمكانية المشبِّه، فقد نظر أبو يعقوب السكاكي إلى مكانة التشبيه بقوله: «وهو الذي إذا مهرت فيه ملكت زمام التدريب في فنون السحر البياني»[24].

– 9 –

لقد جعل السكاكي التشبيه أساساً للفنون البلاغية، وقد بنى قوله هذا على أساس قوي ومتعدد من طبقات قرائية وخبرات بلاغية وبراعة في علوم

كثيرة. ولهذا فإنه لم يعط زمام التدريب في الفنون البلاغية، أو فنون السحر البلاغي، كما يجب أن يطلق عليها، إلا من خلال الجهد الكبير المبذول فلابد لمن أراد ذلك من الدُربة والصبر والثقافة بجانب البراعة والمهارة، أو كما يقول الحذق والفهم والوعي. ولا تتحقق هذه المهارة إلا من خلال الخبرة الواعية – كذلك – بحيثيات وأبعاد التشبيه ومكونات الصورة النادرة.

– 2 –

والمهرة التي يريدها السكاكي هي الصنعة البارعة التي أشار إليها أستاذ السكاكي:

– 10 –

عبدالقادر الجرجاني وقرر أنها (الصنعة البارعة) تستدعي جودة القريحة، والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، ولا شَرُفَتْ صنعةُ، ولا ذُكِر بالفضيلة عمل إلا لكونهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر، ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج إلى غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما، والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحكم ما عداهما ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد (الائتلاف في المختلفات)[25].

فالتشبيه كما يراه عبدالقاهر الجرجاني يحتاج إلى خيال الصنعة والذي أشار كولردج في سيرته الأدبية والذي يطلق عليه الخيال الثاني، أو الثانوي[26]، وهذه الصنعة لها أصولها، ولذا يجب على الصانع أن يتمثله، ويصقلها وكثفها عبدالقاهر في هذه الأمور:

(أ) – القريحة القوية: وهي الأداة الأولى والأساسية، بل هي الآلة (الدينامية) المهمة، والتي يجب ان يتأكد الصانع من قوتها أولاً.

(ب) – الحذق والمهارة: ومصطلح «الحذق» الذي اختاره عبد القاهر الجرجاني وارتباطه بالتشبيه وصناعته «مصطلح» إبداعي خاص يحتاج إلى جهد كبير ودربة واعية تحتاج إلى صقل واع، حيث تجتمع الملكة بالدراية مع صبر التمرس للوصول إلى مهارة الحذق.

فالصورة التشبيهية التي أرادها عبدالقاهر ليست عقد مقارنة بفعل المقدرة الأولية والساذجة، فهو أمر يستطيع كل إنسان إجادته، ولكن الحذق ولطافة المهارة لا تتأتى إلا من عقد مقارنات بفعل المقدرة الحاذقة وبراعتها، والتي تستطيع أن تجمع بين أطراف المتنافرات المتباينات، وهذا الحذق من هذه الزاوية يُعد تقنية بلاغية بارعة لا تتحقق بدون أمور إبداعية تلزم الحذق مثل الدقة والتنظيم الإبداعي»[27].

وبهذا القول الدقيق المميز يلتقي عبد القاهر الجرجاني مع ابن وهب في التركيز على أمور البراعة والبلاغة، كما يلتقي مع نظرة علم النفس الحديثة في التنظيم والدقة.

– 3 –

وتمتد الأهمية القصوى للتشبيه حتى يُعد أهم أوعية الشعرية، تلك الأوعية التي تصب فيها معارفهم ونشاطهم، فالشعر ديوان العرب، والتشبيه وعاء الشعر، وهو لذلك مقتل من مقاتل البلاغة، كما يقول ابن حمزة العلوي[28]. وكثيراً ما يرتبط الفن التشبيهي عند العرب بفكرة أو رؤية المحاكاة الأفلاطونية، لكن أفلاطون – نفسه – نظر إلى المحاكاة نظرة سلبية، «ولكن العرب خالفوه في الحكم الفني والجمالي على هذه المحاكاة»[29]. وقد اهتم العرب بالجانب الإدراكي للتشبيه، حيث وظائف الحواس والتركيز عليها من حيث تعدد زوايا إدراك المعارف المتولدة من طبيعة الوعاء الفني المحتوي لما يدرك من هذه المعارف، ولهذا يقول ابن طباطبا العلوي: «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفته،

وأدركت عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر: صُحُونهم البوادي وسقوفهم السماء، وليست تعد أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها، من شتاء وربيع وصيف وخريف من ماء، وهواء، ونار، خيل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وكل متولد في وقت نشوئه، وفي حل نموّه إلى انتهائه»[30].

وبداية قول ابن طباطبا – هنا – يؤكد تنوع المعارف التي يحتويها التشبيه بتكوينه، حيث يشير أولاً إلى أهمية خاصة من المعارف من الأوصاف والتشبيهات والحكم، وهذا دال على شرف التشبيه كذلك وشرف مكانته من جهة احتوائه على الخبرة العربية المعرفية وأهمها الحكم المتولدة من خبرات العربي وجهوده الثقافية وترتبط العملية الإدراكية بالمستويات المختلفة بوظيفة التشبيه كما ترتبط بمعيار التلقي نفسه، وذلك لطبيعة حركة هذا التلقي والكيفية التي تتوالى بها مكونات الحركة، وذلك لطبيعة إدراك العين أو الأذن، «فعلى وقوع العين على الكلمات تحدث أحداث نفسية متوالية، كأنها سيل متدفق تجري موجاته بعضها من وراء بعض»[31].

إنها إشارة إلى مكانته الشعرية البارزة بين الناس، ولكنّ الشاعر لا يقف عند هذا الربط الثاني بين المشبه (أنا)، والمشبه به (الطائر الصدّاح) وإنما يشرح الصوت ليأخذ معنى آخر، لتأخذ هذا المعنى العكسي من حيث السكوت، وعدم القول، فقد أخرسه الألم: فبدلاً من الانطلاق بهذا الصوت الجميل الذي يجب أن يكون نتيجة للربط بين الذات (أنا) وبين الصفة الصّداح (الطائر الصداح)، فإن حمزة شحاتة يحدث هذا الانكسار المتعمد لتأخذ دلالات الصورة مسرى عكسي تماماً، نرى هذا التحول الذي كثيراً ما كان الشاعر يشير إليه، وهو جزء من فلسفة حياته كلها[32] ولا يترك الشاعر هذه الصورة التشبيهية وإنما يضيف امتداداً آخر لها، حيث يضيف صورة تشبيهية جزئية أخرى عندما يعود برؤيته إلى إظهار الثنائية الضدية والتي تشكل ظاهرة واعية عنده، فبعد الارتجال والتدفق الشعري، والذي يراه في صورة أخرى (كالعارض المتدفق) مثل المطر الشديد، وهنا نرى الاهتمام

بالصورة التراثية بإيحاءاتها المتعددة، وهو بذلك يضغط على فكرة الانتقال (السكوت) فجاءت الصورة الثانية مظهرة حالة الانتقال، وبالتالي تكشف حال الشاعر وهو في صمته الذي يشبه صمت الليل ، كما يرى نفسه بعد ذلك.

التشبيه والمعادلة الرياضية:

ويصنع حمزة شحاتة تناظراً تشبيهيا شبيها بالمعادلة الرياضية، حيث يصنعها من طرفين فيهما التماثل فيقول في ذلك في مقطوعته لولا[33]:

والعيش نُهبة ناهب متحيف كالعيش مطلب راغب متعفِّف
والجدُّ وثبة غارم متعسف كالحب حيلة سالكٍ متلطِّف

قال الشاعر هنا وكما تقول (سييرجن) له قدرة خاصة على إدراك المتشابهات الخفية[34].

وحمزة شحاتة في البيتين يصنع معادلة دقيقة تقوم على دقة استخدام الأسلوب .

فالعيش في كونه نهبة ناهب + الحيف والظلم

يتساوى مع العيش العيش في حالة كونه مطلب مهم للراغب المتعفف ونلاحظ هنا اعتماد حمزة شحاتة على الجوانب التركيبية بأبعادها ورؤاها، بالإضافة إلى الاهتمام بطبيعة المشتقات، فترى: *ناهب + متحيِّف = راغب متعفِّف*.

وهذه المعادلة التي تسوِّي بين العيش في الحالتين جاءت من موقف الشاعر النفسي، ومن موقفه أيضاً في معايشة أمور الحياة بخيرته بجانب المعاناة، التي عايشها، ولهذا فإنه ينظر إلى طبيعة تحول الحياة الاجتماعية هنا، كما يشير في مقاله الرائع (*الرجولة عماد الخلق الفاضل*)، حيث يلمح إلى آفات المجتمع، والتي قد تفشت لدرجة أنها أصبحت أموراً مقراً بها، فقد

أصبح الكذب، وما ولّد من رذائل المكر والخداع والمداهنة والتصنّع والمداورة، والرياء، قانون الحياة الاجتماعية[35]، وتأتي المعادلة الثانية والمتصلة بالمعادلة السابقة حيث نرى التساوي بين الجانبين، أقصد الشطرين.

فالجد في حال كونه وثبة غارم متعسف = الحب حيلة سالك متلطّف

إنه يقرن بين الجد في حالة التعسف وبين الحب كحيلة تسلك بلطف. ولكن لماذا الاجتماع بين الجد والحب حيث نرى ركني التشبيه في شكلهما الواضح؟؟ الإجابة على هذا السؤال تسوِّي بين الجهد المبذول في حالة الجد بالقوة والتعسف وبين الحب والاعتماد على الحيلة بكل صفاتها.

وهذه التسوية جاءت ، كما أشرنا وفق هذا الخلل الاجتماعي والذي اعترى القيم وهزها، فهذا أمر قد أرق حمزة أرقاً شديداً، وكان سبباً من أسباب العزلة التي اختارها بعد أن كان كائناً اجتماعياً له حضوره في كل مجال.

وبهذه المعادلات التشبيهية يصنع حمزة شحاتة أوعية يصب فيها رؤية، ولكن هذه الأوعية تصاغ بالفعل النفسي أي أن الوجدان هو الصائغ للأشكال التركيبية، حيث الصراع الحادث بين الشعور واللغة لتشكل اللغة الرؤية وتصب في أوعية التكوين[36].

والشاعر كما يقول (عز الدين إسماعيل)، يشكل هذه المشاهد التصويرية ويلونها بمشاعره. فقد لوَّن حمزة شحاتة هذه المعادلة بمشاعره[37]، ولكنها المشاعر التي تدفعها قوى الثقافة وتدفعها كذلك قوى التعدد المعرفي، حيث تتكون المعادلات المعرفية كنوع من أشكال التكوين الأسلوبي للشاعر فقد أخذ على عاتقه العناية بالتوسع في شتى مجالات القول ولهذا كانت فلسفته النابعة من طبيعة حركية التفاعل بين معارف شتى مزجها مزجا رائعاً.

إنه يريد أن يطبق قوله لابنته شيرين بأن كل شيء ممكن وحادث كل شيء موجود في متناول اليد والنظر[38].

الصورة والنمو:

وتنمو الصورة التشبيهية عند الأديب البارع حمزة شحاتة فتمتد إلى مساحات أخرى إلى رؤية جمالية أو إلى هذا الموقف الخاص من الجمال ومكمن وجوده من زاوية الرؤية الفلسفية التي وعاها الشاعر. ففي قصيدة لما أهواك ؟؟ حيث يطرح التساؤل الخاص والذي يكشفه العنوان (لما أهواك) وتكون الإجابة شارحة الجمال والحسن، حيث تصب هذه الإجابة في أوعية التشبيه قائلاً[39]:

أم بحسن والحسن في البرعم المكم ـــوم لطف يسرى، وروح يرف

وهو في مولد الربيع حياة تتصبى وفتنة تستخف

وهو في لفتة الخريف وداعٌ ودموع ثرارةٌ، ما يخف

وهو في عزلة الشتاء انقباض وصموت، يعدي المشاعر، وخف

إن رؤية حمزة شحاتة للجمال تقوم على الجوانب الروحية، وليس الجمال هو هذا الشكل المادي بأبعاده المثيرة فإدامة النظر إلى صورة جميلة يفقدها شيئا من تأثيرها، فإذا تجدد إليها النظر وارتوى من الحسن فقدت قدرتها على التأثير، وإنك لتلقى المنظر يلقاك بألف معنى أول ما تلقاه، فماتزال نفسك دائبة في تحليل معانيه حتى تنتهي بها إلى الإصفاء والإفلاس[40]، وها هو الفيلسوف الجمالي حمزة شحاتة يشرح لنا في هذه الصورة التشبيهية (أقصد) في هذه اللوحة التشبيهية المتعددة العناصر والأطراف.

يبدأ حمزة شحاته بداية تشبيهية منظمة حيث يرى الجمال، شارحاً له،

فالحسن في البرعم المكموم لطف، وهذا اللطف يسري، ولا نعرف كيف يسري هذا اللطف، وإنما شحاتة (فيلسوف الجمال) يشعر به برؤية جمالية خاصة، ثم يأتي التشبيه الآخر للحسن (وهو روح ترف).

ونلاحظ في هذه الصورة التشبيهية المزدوجة.

(1) الحسن =

مشبه في البراعم = لطف (يسرى)

= جملة صفة للطف لفعل مضارع

(2) الحسن = مشبه به

في البراعم - (روح) (يرف)

جملة صفة لفعل مضارع

لقد رسم حمزة شحاتة الصورة التشبيهيه للحسن بميزان الحسن الدقيق والقائم على مراعاة (جوانب السيميترية) التعبيرية.

فقد لاحظ شحاتة التكوين اللغوي الدقيق، فجاء الأسلوب جانبا تطبيقيا للرؤية عنده، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد اعتمد حمزة شحاتة على لطافة التعبير فجاء بالفعل المضارع:

مع اللطف = يسري ومع الروح = يرف.

إنه موقفه المعلن من الجمال الروحي الذي لا يضيع لمجرد إدامة النظر كما يحدث في الجمال المادي، حيث يتوقف، أو بتوقف النظر وصدمته بإزالة الجمال، وذهابه، وذلك بفعل التعود، والذي يحيل الجمال إلى شكل من الأشكال المألوفة، بل من الأشكال - ربما تكون - بالية.

وفي هذا التشبيه المتلاحق في تلك المقطوعة المتواترة يصنع حمزة شحاتة ثقافة الجمال فهي في (الحسن:

في مولد الربيع = حياة = حركة الربيع وحياة

**مشبه		مشبه به		*التحول في اللون***

هـذه الحياة تتصبّى، أي تصبح صبية بعد خمول وذبول، أي جمال التحول وهو (الحسن) في مولد الربيع أيضاً فتنة تستخف:

***المشبه		=		الرائي لها***

وحتى في الخريف نرى حمزة شحاتة ينظر إلى الجمال من زاويته الخاصة، الزاوية الروحية اللطيفة، ضلعاها اللطف والروح واتجاهها نحو كل ما هو روحي معنوي.



زاوية الرؤية الجمالية عند حمزة شحاتة

إن الجمال يتشكل في كل شيء بأبعاده الروحية ففي الخريف ترى الحسن كما يرى - شحاتة نفسه يتمثل في الوداع ودموع ثرارة. لقد حوّل هذه اللحظة لحظة الوداع الشتوي بين الأشياء إلى كل ما هو جميل، فإن الوداع نفسه يكون في الحسن الروحي ثم ترى الجمال الناتج من عزلة الشتاء فهو انقباض، وصموت الحسن انقباض، وصمت شديد ، فالانقباض حالة شعورية انتيابية للإنسان بمؤثر عاطفي خاص، أو كما يقول علماء النفس تأتي بفعل المثير الذي يولد حيثيات الحسن وعناصره في نفس المتلقي، وبذلك يكون أفقه لتلقي الجمال من زوايا متعددة.

ولا تقف الرؤية الروحية اللطيفة للحسن في شكله التشبيهي عند هذه الأبعاد، ولكنها تنداح في دائرة أكبر، في دائرة متسعة، فيضيف حمزة شحاتة عدة تشبيهات أخرى للجمال (الحسن) معتمداً على ضمير الغائب (هو) كركن مهم (المشبه) يقول[41]:

وهو في وقدة الظهيرة شكوى مرهق ضاق بالظهيرة ذرعاً
وهو في همسة الجداول لحنٌ طاب في سمع الطبيعة وقعاً
وهو في ملتقى الزهور حديث لم تضيع له النسائم رجعا
وهو في الأرض والسماء جمال يتفشى هوى ويشاب لمعا

وهذه اللوحة الجمالية أو اللوحة التشبيهية الراسمة للحسن في صورته التشبيهية المتعددة تنضم إلى رؤى شحاتة في الجمال بشكل فلسفي مميز..

ومن العجيب أن ترى الشاعر الفيلسوف حمزة شحاتة يطبق هنا رؤيته الاعتقادية الثقافية لمفهوم الجمال والحسن، حيث يقول، إن الأذواق متى ألفت أن تصيب لذتها من جمال محدود، تألف بعد ألفته، واستصفاء معانية، إلى ما يكمن وراء حدود الظاهرة، وإلى ما يقودها بعيداً عن هذه الحدود، على وفاق يصيبها من سعة التخيل[42] وإن الحسن والجمال يكمنان في الحركة المتجددة، وليس في موقف ثابت مهما كانت نسب جماله، ولهذا كان التعدد في هذه اللوحة، واقتران الحسن في كل مرة بنوع جديد من الإحساس الرهيف حتى في الظهيرة وراءها هذا الجمال، جمال المعاناة، بين اللذة والألم: معاناة الحرارة التي يراها حمزة نمطاً جمالياً فريداً لا يراه غيره في هذا الوقت، بل إنها زاوية خاصة لا يمكن لأحد أن يراها إلا من أوتي حس حمزة شحاتة نفسه.

الحسن (في وقدة الظهيرة) شكوى مُرْهِق

مشبه مشبه به

ضاق بالظهيرة ذرعا

فالنفور من الظهيرة والضجر منها عند هذا العاني جمال (حسن) له تكوينه الخاص، إنه يرى أن كل مظهر من مظاهر الحياة إنما هو مهما كان صورة من صور الحياة خصوصها وعمومها[43].

وكل مظهر من المظاهر الناتجة من تداخل جمالي أو معاناة إنسانية هو حسن خاص لأن الإنسان يعانيه، ثم بعد ذلك ينتصر عليه بعامل الصبر، هذا الصبر الذي اعتبره شحاتة قوة حضارية إنسانية خاصة.

وينجح حمزة شحاتة في عمل امتداد للصور التشبيهية للحسن بين الثنائيات الضدية، الأمر الذي كان له ولع به كبير، فنرى بعد ذلك رسم الحسن والجمال بصورة تشبيهية أخرى تأتي من همسة الجداول بعد هجير وقدة الظهيرة، وبذلك ينتقل (شحاتة) من قيظ النار في زمن الشدة الحرارية، حيث قصديه المؤلف، كما يقول (دي بو رانت) في ذلك، هذه القصدية الدافعة لرسم (الوعاء الأسلوبي) ونقصد به الوعاء التشبيهي بركنيه المشبه، والمشبه به.

فالحسن لحن جميل يراه في همسة الجداول، وهذا اللحن تستمتع به الطبيعة في وقعه وحركته. فلقد جمع الشاعر بين التشبيه وحركة الاستعارة، وذلك لإحداث نشاط خيالي ثري، حيث يقول معدداً لرؤية الحسن، الأمر الدال على اهتمامه الخاص به باعتباره موضوعاً ثقافياً وفلسفياً هو لبّ العملية الإبداعية[44] فقول:

وهو في وقدة الظهيرة شكوى مرهق ضاق بالظهيرة ذرعاً

إن الحسن – هنا – المعاناة. كما رأينا معاناة المرهق وليست شكوى الإنسان الذي لم تثقله الحياة بثقلها، ومن هنا نرى الرمزية الخاصة من استخدام الزمن (وقت الظهيرة)، حيث الإشارة إلى طبيعة النصب التي يعانيه الإنسان المجاهد في عيشه، ثم نرى التركيز على ثقل الكاهل المرهق الذي أثقلته طبيعة الحال، وكأننا هنا أمام شخص حمزة شحاتة نفسه في صراعه مع الحياة، ومع كل هذا يرى في ذلك حسناً ووجوداً لذاته لتحقيق الذات وتوكيدها، ووسط هذه الأمور نراه يلمح الجمال في صورته الحالمة، حيث ينتقل من الظهيرة ووقدها إلى الجداول ليستظل فيها من حرارة المعاناة التي تشمل حياته.

ومن اللافت للانتباه هذه النقلة السريعة بين الهجير وهمسة الجداول إنها الرؤية التي تمثل الخروج من النمط الصعب بحثاً عن النمط المراد، وبذلك يكثف شحاتة الرمز بين رؤية الهجير ورؤية همسة الجداول.



فالانتقال من الضد إلى الضد من الهجير وجماله (كما يرى الشاعر) إلى المهمة الموجودة في الجداول واستنباطاً ما فيها من الحسن له قوة الجمال في السمع، ولكن من الذي يسمع هذه المهمة إنها الطبيعة في صورتها التشخيصية، وتمتد الصورة التشبيهية التشخيصية للحسن في شكل ثنائي يتولد من شكل ثنائي آخر فالحسن(45).

وهو في ملتقى الزهور حديث لم تضيع له النسائم رجعا
وهو في الأرض والسماء جمال يتفشى هوى، وينساب لمعاً

هذه الرؤية التي ينتقل إليها الشاعر هي رؤية تأملية يأملها حمزة شحاتة، ولذلك صب إحساسه في هذا الهمس وفي هذه اللغة الزهرية أو في هذا الحديث الذي لا يسمعه إلا النسائم وهي تمر على الزهور، فتنقل هذا الهمس وتنشره، ولكن الشاعر يتلقف هذه الهمسات ليحولها إلى رؤية للحسن في فلسفة اعتادها، يهرب إليها، ولهذا يقول في نفس القصيدة(46).

حال حسن الحياة والنور في عيـ ـني فنفسي تهيم في ديجوري
وأراني مستروح النسمة الحيـ ـرى وجدواك لي كجدوى الحيرى

لقد تحول حسن الحياة وتحول (أيضاً) نورها في عين الشاعر فالحسن يراه قبحاً وكآبة، والنور هو ذلك الديجور بعد تحوله، ولهذا ذهب يستروح النسمة الحيرى حيث تتجسد الاستعارة بصيغة النسمة (الحيرى)، وهذه النسمة دلالة على حيرة الشاعر نفسه.

يستروح النسمة الحيرى ⟵ الشاعر حائر

لا يرى إلا هذه الصفة ⟵ أمامه

صورة تشخيصية فيها مشابهة دلالية تعكس ما في ذات الشاعر

إنه يطلب الراحة في نسمة هي ذاتها حيري تبحث عما يفتقده الشاعر في نفسه. وهو بهذه الصورة يصنع مفارقة فلسفية خاصة محققاً قول الشاعر القديم:

المستجير بعمرو عند شدته كالمستجير من الرمضاء بالنار

وينهي الشاعر معاناة الاستجارة بالحيارى، فيقول:

«وجدواك لي كجدوى *الهجير*». فالشاعر يعود مرة أخرى للهجير الذي يعانيه، والذي يستخلص منه - رغم هذا - الحسن في شكل آخر لا يراه غيره أنه هجير الحياة عنده.

فهو يريد القول مؤكداً بأنه يستعذب حياته بهذه المعاناة (***فالهجير قسوة الحياة***)، تلك القسوة التي تشتد مع كرّ الأيام والليالي.

ومن هذا المنطلق، أو من خلال هذه الزاوية، نرى حمزة شحاتة قد أوقعنا في رمز مراوغ يريده، ولكنه يستعصي على المتلقي أن يستخلصه إلا بعد لأي وجهد كبيرين. فرمز (الحب والحبيب) في الصورة التي يرسمها تخرج عن رؤية الحبيب المعروف، وتذهب إلى آفاق لرؤية ذاتية ولأن الحبيب ليس هذا الكائن المادي فإنه طرح تساؤلات عديدة، وهذه التساؤلات لا تجد جوابا إلا النفي، وعدم الرضاء فيضطر الشاعر أن يعيش مع شقاء عقله مردداً قول أبي الطيب المتني:

ذو العقل يشقي في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فترى موقفه الذي ينفي فيه كل صور الحسن التي ترى أو تشاهد في شكل سهل ومباشر فيقول[47]:

لست أهواك لا هويتك للحسن فهل فيك غير حسن عليل؟؟
لا ولا للشباب، والعمر الغض فعمر الشباب غير طويل
لا ولا للشعور، ولمحة الحسن هما فيك مثل رسم محيل
ومجال الحياة أحفل بالحسن ولكنه شقاء العقول

إن حمزة شحاتة يعرض رؤى فلسفة الجمال الخاصة عنده حيث يطرح النفي لست أهواك، ثم يمتد النفي بنفي آخر لا هوتيك للحسن، وذلك لأن هناك تعليلاً فحسنها مثل الحسن العليل، فهو لا يرى فيها غير ذلك الجمال البالي المريض، وهو في نظر شحاتة الجمال المادي الذي يرفضه لأنه يستحيل بعد ذلك إلى قبح بفعل عادة المعايشة، فينقلب الحسن البراق إلى حسن عليل، وهنا يرتكز الشاعر على صورة ازدواجية تشبيهية فحسنها مثل الجمال المريض وهذا الوصف: وصف الجمال بالعلة والمرض لا يكون إلا من عالم في فلسفة الجمال نفسها، هذا من جهة، كما لا يحدث إلا من شاعر جمع هذه الثقافة الجمالية وأصّل بها رؤيته الإبداعية من جهة أخرى.

لقد صور لنا (حمزة شحاتة) شكل الحب المادي عند المحبوبة، المتخيلة، والرمزية بمثل شكل حب وحسن مريض فحقل المشبه به يعد حقلاً نادراً، والربط بين المرض والحسن يولد دلالات يتعدد المعنى عندها، كما تنكسر زوايا الرؤية أمامها، وبجانب ذلك التشبيه تأتي الصورة التشخيصية، حيث تجمع الصدفة الواحدة كما يقول (عبدالقاهر الجرجاني) عدة صدفات جديدة في داخلها، فترى هذا التشبيه المكثف (الاستعارة) تتولد أيضاً في وصف الحسن بالعلة والمرض.

وانطلاقاً من تلك الرؤية التصويرية والتي هي بمثابة وعاءً فكريا ثقافياً، فإن الشاعر يكثف لاءات الرفض لمفهوم الحسن في أشكال المادية، حتى وإن بدا واضحاً كرؤية استقرت في أعماق الآخرين، فيقول بأنه يرفض هواها، لأنه ليس هناك حسن يدعوه لذلك، فالشباب والعمر الغض سرعان

ما يحولان فالشباب عمره قصير وكر الليالي والأيام كفيلة بذهابه وبإزالته، بل وضياعه.

ثم يذهب حمزة شحاتة إلى موطن آخر (مادي) للحسن مخاطباً المحبوب الذي يتخيله - بالطبع - بأنه لا يحبه للشعور، أو للمحة حسن تبدو منه لأن ذلك مثل الرسم الباهت، وهنا تظهر صورة تشبيهية لها خصوصية توليد دلالات الموقف الفلسفي للشاعر من الحسن أو الشعور، فالشعور بالجمال الشكلي كما يرى حمزة شحاتة يتحول بفعل الوقت ويبهت بعد إدامة النظر للشيء الجميل، و بالتالي فإن لفتة الحسن الظاهر أولاً سرعان ما تتحول كذلك إلى عكس رؤيتها ذاتها، ومن هذه الزاوية المشكلة لأفق الرؤية عند شحاتة خرجت الصورة التشبيهية الرابطة بين الشعور ولمحة الحسن وبين الرسم (الطلل) الباهت أو المحيل، كما يقول شحاتة.

إن الحسن المادي طلل بال كان به حياة ثم ذهبت هذه الحياة وتركته قاعاً صفصفاً. ويربط الحسن والشعور بالرسم المحيل تتولد دلالات التغير ودلالات أثر عوامل التعرية على المكان، كما يعبر هذا التصوير عن حتمية الإحالة القادمة للمكان لا محالة في ذلك مطلقاً.

إن الشاعر يرى الحسن بناء على حركية التشبيه السابقة (صراعاً في الحياة)، فالحسن في متطلبات الحياة بشقائها. ثم يكثف هذه الرؤية فيجعل الحسن شقاء العقول نفسها. إنها نظرة فيلسوف العقل والفكر ولهذا كان جهد الرؤية، وجهد الفعل والحسن والجمال ويستمر اهتمام حمزة شحاتة برسم اللوحات التشبيهية المتناظرة ومن خلال هذا التكوين الجمالي التشبيهي نرى الشاعر يعقد الصور التناظرية فترى التشابهات والموازنات غير المباشرة بين أمر أو أمور و بين أخرى.

ومن أهم اللوحات التناظرية التي صنعها، أو شكلها الفنان الشاعر حمزة شحاتة لوحة تعبر عن وحدته و تطليقه - كما يقول - لأسباب الحياة ووجودها، فيلجأ إلى المحبوب تعويضاً عن هذه الوحدة التي فرضها على

نفسه كنوع عقابي ذاتي، كما يقول عبدالله الغذامي[48] ولذلك فإنه يلجأ إلى المعادل الوجودي له فيغوص في أعماق نفسه سابحاً في انفعالاته الذاتية جاعلاً من الروح رؤى له يقول[49]:

أهواك تمنحني الرضا أو تبخل		أنا في هواك القانت المتبتل

طلقت أسباب الحياة وعفتها		حتى استباني وجهك المتهلل

وظمئت لا تروي المباهج مهجتي		حتى بدا من ناظريك المنهل

نشوان ريان المطالب فائضاً		أملاً، وأنت المنعم المتفضل

الصورة في هذه اللوحة عبارة عن صورة ذهنية كما يقول ريتشاردز[50] «إن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها لحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس».

وانطلاقاً من هذا القول فإننا نرى أن هذه الصورة التي يرسمها حمزة شحاتة بريشة قلبه وشعوره هي - في المقام الأول - صورة ذهنية تقوم على المشابهة المعبرة عن الجوانب التعويضية الدالة على المعاناة.

فالشاعر في تلك اللوحة الوجدانية - يحاول استدعاء شكلاً تشبيهياً أو شكلا مشابها لتوعية الخلاص الذي يتخيله وفيبدأ اللوحة بهذه الرؤية الدالة على الثبات في الهوى تجاه الآخر. سواء أعطى هذا المحبوب الرضا له أو بخل به ولهذا نرى الصورة التشبيهية المسيطرة على حركة اللوحة كلها في تراكيبها بعد ذلك. إنها الصورة المولدة لدلالات روحية فيقول أنا في هواك «القانت المتبتل».

والشاعر بهذا الاقتران التشبيهي الروحي يحلق بالصورة إلى آفاق الرمز البعيد ونراجع أنفسنا في صورة المحبوب هذا ونتساءل مع القارئ ياترى من هو؟ ولأننا نعلم - تماماً - أن شحاتة لا يلجأ إلى هذا السياق الروحي، وإضفاء القدسية على المحبوب إلا لبعد دلالي عميق بناءً على طبيعة رؤيته وقوة ثقافة امتلكها هذا الشاعر وعرف بها في ميدان المعرفة كلها.

لقد رأينا أن شحاتة له فلسفة جمالية روحية تجريبية للحياة بكل نشاطها، ولذا فإننا يجب أن نؤول صورته في قوله «وأنا في هواك القانت المتبتل» من حيث شبه نفسه بمن يقنت بل ويتبتل هي صورة لمحبوب روحي، ومن هنا تخرج الرؤية المادية مطلقاً، لأنه لا يعتقد - كما رأينا - في الجمال الشكلي الذي يذهب ويحول ويصبح رسما ضعيفاً بمجرد إدامة النظر إليه.

إن هذه الصورة تعد مقاربة ذهنيه روحية تشابهية حيث يأتي التسامي الروحي بكل أبعاده.

واستخدام الفعل المضارع (أهواك) دليل على استمرارية وتجديد هذا الهوى الروحي، بل ويمكنه من نفسه وسيطرته عليها سيطرة شاملة، فالمشابهة جاءت من رمزية المحبوب الروحي ورغبة حمزة وإيمانه القوي بالحس الروحي كذلك وهنا تأتي المشاركة وهي كما يقول حازم القرطاجني «اتحاد النوع» والمشابهة اتحاد في الكيف، والمساواة اتحاد في الكم والموازاة اتحاد في الوضع، والمطابقة اتحاد في الأطراف»[51].

فحمزة شحاتة يصنع المشابهة الروحية للمحبوب الذي يراه في عالم غير مادي فالحب هنا موازاة لحياة يسمى إليها حياة المثال في عالم المثل والتبتل والعبادة ولهذا فإنه يقول:

طلقت أسباب الحياة　　　　حتى استباني وجهك المتهلل

هنا نرى كيف صمم (شحاتة) على تطليق كل الأسباب المادية ليدخل في مشابهة و موازاة للحبيب الروحي، فنرى الوجه المتهلل باعتباره صورة مقاربة للحب وللأمل و للوجود بل والتحول من حال إلى حال. وبذلك يصنع شاعرنا قناعاً تشبيهياً جميلاً يجسد رؤيته لمفهوم الجميل في تفاعلات روحية تشبع وتروي هذا الظمأ الروحي، وهذا التطلع للرّي من مناهل ناظري الحبيب:

وظمئت لا تروي المباهج مهجتي　　　　حتى بدا من ناظريك المنهل

وتأتي الصورة التشبيهية المكثفة (بمصطلح عبدالقاهر الجرجاني) حيث تشكل بداية في قوله (ظمئت) والظمأ هنا ليس بالطبع ظمئاً مادياً للماء، ولكنه ظمأ للمثال، للروح، وهو ظمأ شعر به قبل رؤية الحبيب الروحي فهو ظمأ غير ما يشعر به الذي يحتاج للماء في شكله المادي.

ولقد شرح (شحاتة) طبيعة الظمأ، فكل المباهج – مهما كانت و تعددت – لا تروي هذا الظمأ نفسه، لا تروي مهجته (*لا تروي المباهج مهجتي*).

لقد تكونت الاستعارة في تلك الجملة السابقة ليضعنا الشاعر أمام حيرة الرمز، بل يضعنا في محاولة اللحاق بأطراف رمزه المراوغ هذا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الوجه المتهلل، والذي اهتم به شحاتة كمنقذ له مما هو فيه من متاعب مادية نراه صورة قناعية مقصودة عند الشاعر، ولهذا تختفي الرؤية التشبيهية وراء هذا القناع الوصفي.

وتنداح الصورة المتشابهة اوالتشابهية في هذه اللوحة و التي نستطيع وصفها بالصورة الروحية فتصنع هذه الصورة (التشابهية) دائرة متسعة لتشمل الصورة الاستعارية في كثافتها (الدلالية) والتي تأتي في قوله (لا تروي المباهج مهجتي) فيضعنا الشاعر في حالة من القياس التشبيهي كما يقول الإمام (عبد القاهر الجرجاني)[52].

والقياس يحتاج إلى إعمال الأذهان والأفهام والعقول وكل ذلك النشاط نراه يتجمع لدى قارئ وشارح لهذه الصورة الاستعارية.

البعد الثاني نمط جاد

– 1 –

في هذا البعد سنتناول بالدرس التشابهي نمطاً جاداً عند حمزة حيث تم اختيار قصيدته المعروفة الليل والشاعر.

إن حمزة شحاتة في هذه القصيدة يتخاطب مع الليل حيث المعاناة، ولهذا فقد اعتبر الشاعر الليل نموذجاً جاداً له. وتمتاز هذه القصيدة بأن الشاعر قد رقمها إلى لوحات متماسكة مع بعضها وهذا الترقيم (مصطلح استخدمه شكري عياد) قد صنع مقاربات تشكيلية تقوم على خاصية بناء مميزة من حيث تلاحق الصور وتتابعها.

ولقد قدم الشاعر بنفسه لهذه القصيدة، ونرى في هذا التقديم رؤيته الخاصة لاندماج الذات مع عناصر الكون يقول حمزة (مبدأ النزاع بين الخير والشر قديم دائم، ما تهدأ ناره وهذه خواطر و نظرات شتى في الليل تمثل صورة من صور الصراع بين حقائق النفس، وحقائق الدنيا - كما هي - وبين الواقع والواجب، فإذا أوشك العقل أن يزل قادته بصيرة الدين الثاقبة إلى الطمأنينة و الاستقرار»[53].

وتبدأ القصيدة انطلاقاً من هذا الامتزاج الذاتي بين الشاعر وبين الليل، فكانت هذه اللوحة[54]:

يا شاعر الكون وفنانه	وعبقرياً صاغ ألحانه!
وعاشقاً أوطأه قلبه	مخاطر الحب ونيرانه!
جافى الهوى لا خائباً عنده	وإنما أنكر ميزانه
لم يسأم الحسن ولا وحيه	ولا اجتوى الحب وأشجانه
لكنه والطهر مأموله	عاف دناياه وأدرانه

إننا أمام إسقاط ذاتي حيث جعل الشاعر الليل بسكونه وسواده وهدوئه إنساناً يتشابه معه في صفاته المعروفة، إنها الصفات التي تشكل ملامح حمزة شحاتة نفسه والذي عرفه أصحابه بها من الوحدة والتفرد يقول عنه (*عبدالفتاح أبو مدين*) «أو لعل الأستاذ شحاتة لم تعرفه جيرانه ولم تعرف مكانته»[55].

إننا في هذه اللوحة أمام الليل الذي عاف دناياه وعاف دنايا الأمور

وهكذا عاش حمزة بعيداً وسئم الحياة والناس، وهنا نرى في اللوحة (المقدمة) أو المطلع تجريداً مقصوداً وواضحاً لليل باعتباره حمزة شحاتة نفسه بكل ما به من صراعات داخلية.

ولهذا نرى النداء الليلي، أي نداء الليل باعتباره شاعر الكون، وكذلك شأنه، وهل كان حمزة شحاتة غير ذلك؟؟ إنه الشاعر الفنان الأديب المثقف، وهو العبقري صائغ الألحان، إنها قدرات الشاعر التي لا يريد – في النهاية – أن تظهر لأحد مطلقاً.

ويلتقي شحاتة ممتزجاً مع الليل من حيث الصمت والسكون فالشاعر آثر هذا الصمت وعاش فيه والنداء بحرف (يا) له دلالاته التعبيرية، وذلك من جهة التشخيص وهو نداء تنبيهي كذلك للشاعر لبث الروح في صمته وسكوته، وكذلك لتذكيره بإنسانيته، وبأنه مازال يعيش حياً.

إن النداء تشخيص تجريدي و تشبيه ذاتي للشاعر ولكنه جاء موجهاً كالليل في شكل التعبير إنه مبدأ الحياة والشعور بالقوة رغم اعتزال الآخرين «وقد عرف شحاتة و تأثره بمذهب القوة عند نيتشه، وهو يمقت الضعف ويزدريه ويحاربه»(56).

ويرغم إزاحة شحاتة أو إسقاط ذاته، وصفاته العبقرية على هذا الشاعر الكوني (الليلي) فإننا نرى مع هذا النداء مزجا بين الذات والكون، وهذا أمر عرف عند الشاعر خليل مطران، وخاصة في قصيدته (المساء) وفي قوله:

وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمى لدامية السحاب إزائي

فلقد مزج مطران بين ذاته والكون، أي بينه وبين هذا اللون الدامي الظاهر في السحاب ونهاية اليوم، وما لذلك من حركة دلالية يولدها مطران في القصيدة كلها.

وحذف الأداة يقرب حركة المقاربة بين الشاعر و بين الليل لدرجة الامتزاج فلا حاجة للأداة إذاً.

وحمزة شحاتة مولع بحركة النداء، وقد أشار عبدالله الغذامي إلى هذه الحركة عنده في قصيدة (غادة بولاق). وهي تعد كما يرى حركة تصعيد وتوسع في القصيدة[57].

الليل هذا عند شحاتة يدعونا إلى استدعاء الموقف التشابهي المماثل للمعاناة عند أبي فراس الحمداني والذي خاطب فيه ذاته في قصيدته الشهيرة ومطلعها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

حيث الاعتماد على التجريد - كذلك - فأبو فراس الحمداني يجرد من نفسه هذه الشخصية السائلة و التي تريد جوابا و لكنه جواب القوة (مثله في ذلك مثل حمزة شحاتة) فيقول:

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يذاع له سر

ويقول شحاتة في مقاربة شبيهة بهذا الموقف:

لم يسأم الحسن ولا وحيه ولا اجتوى الحب وأشجانه
لكنه والطهر مأموله عاف دنايـاه وأدرانه

فكلاهما لا يرى الدنايا في كرامته وإحساسه. وتأتي اللوحة الثالثة ولتمتد مع اللوحة الأولي، يقول مناديا الليل - كذلك - في حركة مكثفة:

يا صامتاً يشكو إلى نفسه آلام بلواه، وأحزانه
يرى ويصغي مطرقاً واعياً لا تخطئ الهمسة أرغانه
سهران - والعالم في حضنه غاف - يعق النوم أحضانه
هل غاب آسيه؟ وما خطبه؟ وهل أضل الأين ندمانه

وهذا النداء التبيهي التشخيصي في بداية هذه اللوحة هو - أيضاً - نداء للشاعر نفسه، وبذلك تأتي مقاربة أخرى لصيغة العلاقة بين حمزة

شحاتة وبين الليل صاحب صفة الصمت. ولكن حمزة شحاتة يجعل الليل ينكفئ على ذاته (مثله أيضاً) وذلك بعد امتداد النداء بقوله يشكو إلى نفسه آلام بلواه، وأحزانه.

و بذلك تمتد الصورة المقارية لتأخذ حيزها الترشيحي، فنرى إلى جانب الصورة الأولى التشخيصية المازحة، صورة أخرى تشخيصية عاملها التصويري الأساسي في قوله (يشكو) إلى نفسه.

وبذلك يتطابق الصفات بين المنادي (بكسر الدال) و بين المنادى (بفتح الدال).

إن حمزة شحاتة لا يرى غير الليل يبثه كل هذه الخواطر الإسقاطيه لأنه لا يريد لأحد الاطلاع على أسراره مطلقاً، ويرسم الشاعر بعد ذلك الكيفية الخاصة لحياته في سكون الليل الصامت من حيث المعايشة لكل شيء فتأتي في أفعال هي (يرى، يصغي، مطرقاً واعياً).

وتنتهي هذه اللوحة التشابهية برسم صورة تقاربية بينه وبين الليل، فكلاهما يعيش الوحدة ويعانيها ويعود الشاعر ليسلخ ذاته مرة أخرى من امتزاجها مع الليل ليعود في تفرد يجتر عذابه ويعانيه.

ولقد جعل شحاتة الليل (الكوني) وعاءً تشبيهيا ليصب فيه المعاناة ويصب فيه حركة الذات فكان هذا التعبير التشبيهي المجازي والكلام المجازي كما تقول (c. spurgeon) والذي يستخدمه الشاعر ساعات الانفعال بطريقة فطرية، يعد إفصاحاً لاشعورياً بدرجة كبيرة عن مشاعره[58]، فالليل – هنا – إفصاح لا شعوري لشحاتة، إفصاح لنضال الشاعر مع نفسه، في وحدته.

وتأتي اللوحة التقاربية القادمة لتدل على الصراع بين الثنائية الضدية، فالليل رمز الغنى والجوى، وهو ظامئ في ذات الوقت، وما أقرب هذه الثنائية الضدية يقول الشاعر القديم ومقاربته:

أشد ما ألقاه من أمل الجوى قرب الحبيب وما إليه وصول

كالعيس في البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول

ويقول شحاتة:

يا ليل يا رمز الغنى والجوى يا ظامئاً، جانب غدرانه
موردك الحافل يطفي الظما يغبط ورّادُك جيرانه
وأنت تأباه؟ فيا للغنى يختار من دنياه قنعانه

فالمقاربة للشاعر القديم ظاهرة، ولكن شحاتة أوردها في شكل معاناة أخرى تنسحب على نفسه أيضاً.

ومن هذه المقاربة صنعت الصورة المفارقة الثنائية: فالليل رمز الغنى والجوى، ولكنه - رغم ذلك - ظامئ، مورده العذب يطفئ لهيب وظمأ الآخرين، وهو يحمل العلاج والداء، فلا اليد تمتد إلى الدواء وذلك لأنه بعيد المنال، إن هذه المقاربة تمثل شخصية (حمزة شحاتة نفسها) فهو قمة غنية ثرية العطاء، ولكنه في آن واحد يعاني الحرمان يعاني الإهمال والضياع والضياع.

وبذلك يتكرر هذا التجريد البلاغي عنده، حيث يساعده على حركية الجمال، وإمعانه في التصور، والبعد عن جانب المباشرة، كما يساعده (التجريد)، على إثراء حركة الرمز بأبعاده. ولا يقف شحاتة عند هذا الموقف في تلك القصيدة، وإنما هذا الصراع الضدي يلح عليه إلحاحاً شديداً في قصائده الأخرى فيقول في قصيدته إلى صديق[59]:

تحية المدلج ملّ السُّرى وناء تحت الفلك الناكر
ظمآن، والري مباح له يجيل فيه نظرة الناكر
طاوٍ، على وفرة مطعومه تحفزه إعراضة الساخر

وهنا نرى إلحاح الشاعر على الشعور بهذا الحرمان ، والذي اختاره هو بذاته حتى استعذب هذا الأمر.

ويوالي حمزة شحاتة رؤية التصويرية والتشابهية لليل فيراه فيلسوفاً زاهداً، قد أصفرت نفسه مناعم العيش وألوانه، فيسرع إلى منادراته أخرى يقوله[60]:

يا فيلسوفاً أصفرت نفسه	مناعم العيش وألوانه
قد ساير الماضي وأحداثه	فكره الآتي وبهتانه
ورافق الناس وأهواءهم	فعاد واري القلب غصّانه
أنكر ما أنكر من شأنه	حتى جفا الدنيا وخلانه

فقد أزاح حمزة شحاتة (في هذه اللوحة) صفته على الليل، نقصد صفته كفيلسوف، الفيلسوف الذي ساير الماضي وعرفه وثقفه بمصارفه المتنوعة، فكان موقفه من الآتي وبهتانه. وبذلك يصنع الشاعر صورة المقاربة الضدية بين الماضي والحاضر بين شموره بالماضي، وبين إحساسه الخاص بالآتي وصفاته كذلك.

إن الدفع الضدي بين الماضي والحاضر يعد امتداداً للنظرة الفلسفية التي استقاها من نيتشه: صاحب الرؤية الضدية التدافعية المعروفة في فلسفته.

وعندما ربط الشاعر بين الليل والفيلسوف في شكل تجريدي ثري كذلك فإنه يكشف بهذا الربط مقاربة أخرى لتزيح الغطاء عن صفات جديدة تكمن في ذات الشاعر . فحركة الاستعارة هنا كما يقول صاحب كتاب metaphors we live by تأتي من الربط بين المشبه به وثقافاته المكتسبة منه[61].

إذاً فنحن بناء على هذا القول أمام ثقافة الليل، ولكنها ثقافة مضافة، أو معطاة لهذا الليل من قبل المنادي، وهو الشاعر نفسه، فهي مقاربة تشبيهية مرتجعة، أي هي مقاربة لتخرج إحساس الشاعر وتشكيله هذا الإحساس في شكل تصويري ولأن (المشبه) صاحب ثقافة فلسفية فقد كان شحاتة ذكياً في صنع الحوار الذي أعطاه لليل، حيث يريد صنع (دينامية) حية للصورة، هذا

من جهة ، ومن جهة أخرى، فإنه يريد كذلك - أن يستخرج مكونات إضافية تضم لما استخرجه في لوحات سابقة. وبذلك الفعل المقصود للشاعر فإن الصورة تمتد طولاً وعرضاً، حيث يتسع الوعاء المعرفي ، ويتسع حيز التكوين التشبيهي، إن الصورة هنا جراب ليس (للخَرق)، كما يقول جان جال (لو سيركل) ولكنه جراب يحوي كل المتناقضات داخله[62].

وتنتهي هذه اللوحة المقطعية المتوالية والمتلاحقة مع اللوحات الأخرى، تنتهي بهذا السؤال الفلسفي الموجه من الشاعر نفسه إلى الليل، ولكننا عندما ننظر السؤال نرى أنفسنا أمام الشاعر نفسه ، والذي حار في صراعة فيقول عن الناس[63].

هل خبثوا، فالطين أصل لهم نعرف من الأفعال برهانه

وتتوالى اللوحات التشبيهية للمقاربة، فقد جعل حمزة شحاتة ليله آسيا يأسوا الجراح للناس ولكنه في ذات الوقت سقيم، وبذلك النظرة يتقارب في تشبيهه وتصويره مع الشاعر الذي قال:

يا أيها الرجل المعلم غيره هلاّ لنفسك كان ذا التعليمُ
تصف الدواء لذى السقام وذي كيما يصح به وأنت سقيم

ومن هذه المقاربة انطلق شحاتة راسما هذه اللوحة القادمة[64]:

يا آسيا، ضاق بأوجاعه ومسعداً آثر حرمانه!!
كم ساخط زايله رشده مستيئساً أسكنت بحرانه
وموجَع متقد قلبه مضاضةً، أطفأت بركانه
وبائسٍ، ناداك، لبيته والصبر - ويح الصبر - قد خانه
لا بنعيم العيش، بل بالرضى بل بالرضى حقق غنيانه

فالشاعر في هذه اللوحة يصنع متوالية (حركية) وتصويرية تتضم إلى

الصراع الضدي بين الصفة الإيجابية وعدم الإفادة منها، أو المعاناة في الحركة وضدها:

الأسى يضيق بآلامه وأوجاعه

وفي هذه اللوحة نرى الشاعر وقد وثب بقوة في حركة القصيدة، حيث يعطي لليل جوانب أخرى فترى الليل عند شحاتة يتشابه مع جبل ابن خفاجة الأندلسي، من جهة التشخيص، وباعتبار كل منهما ملاذا وملجأ للناس.

ولكن حمزة شحاتة يضيف على ليله هذا عدة صفات بشرية أخرى تتصل بطبيعة المعاناة الاجتماعية التي عاشها.

كما يلجأ شحاتة في هذه اللوحة إلى استخدام خاصية الحركة الإطنابية لتوكيد كم من الدلالات، كما تساعد تلك الخاصية على شرح التجربة التي يعانيها الشاعر، فيلجأ إلى الأسلوب الامتدادي كوعاء لاحتواء تفاعلات الذات. ففي قوله:

ويائس ناداك، لبيته والصبر – ويح الصبر – قد خانه

لشعر أننا أمام حمزة شحاتة فهو هذا البائس الذي ناداه، لأنه لا يريد أن يلجأ لأحد عزة لنفسه ولمكانته فلا يرى غير الليل يذهب إليه.

وبهذا العمل نرى تقارب حمزة شحاتة مع أبي فراس الحمداني، الذي لا يبث شكواه لأحد، ولكن إذا الليل أضواه بسط يد الهوى، بسط يد المعاناة والمناجاة مع هذا الليل لأنه لن يخبر أحداً بما رآه و سوف يكون هو هو.

وفي لوحات أخرى تقاربية في تلك القصيدة نرى هذا الليل ملهماً للفن ومثيراً لحركة الإبداع نفسها. ومن هنا فإن النداء الذي ارتكز عليه الشاعر كأداة تصويرية تكرارية حركية، يأخذ وظيفة أخرى، وبذلك تنداح دائرة التشبيه المعتمد على التشخيص ليفجر الشاعر رؤية تعويضية لما يعانيه أيضاً.

يقول الشاعر له (لليل)[65]:

يا ليل، ياليل الهوى والرؤى يا ملتقى الفن وديوانه
ويا شعاع السحر، يا نبعه ومشعل الفكر وربّانه
يا نافث الفتنة رفافة وعبقر الشعر ودهقانه
تُلقّن المطرب ألحانه وتلهم الشاعر أوزانه
وشاحك الأسود ملق على الد نيا، رؤى الحسن وأفنانه

فبهذا النداء (ياليل، ياليل الهوى)، قد أحدث حمزة شحاتة تماثلاً بينه وبين الليل، ولكنه ليس تماثل التساوي، والذي شاهدناه في اللوحات السابقة ولكنه أحدث موازاة قاصداً إعطاء الليل هذه الرؤية التأملية وليست الاندماجية فقد صنع الشكل التماثلي مع الليل انطلاقا من الرغبة في إضفاء جوانب من المبالغة (كما تقول سبيرجين)[66] ومن خلال تلك (الصورة الفضفاضة) نرى دخول نفس الشاعر إلى حيز التشبيه، أو المشابهة مرة أخرى ليعبر عن الشعور الذاتي الملح عليه، كما يعبر عن صورته كذلك.

لقد تفوق حمزة شحاتة في كل ميادين الفن بشكل بارع، حيث قال عنه عزيز ضياء «كان رحمه الله يمتاز بخليقة، لعلها من خلائق العبقرية وعناصرها وخصائصها. وهي القدرة المذهلة على إتقان ما يولع بإتقانه، بحيث لم يكن يرضى قط إلاّ بأقصى مراتب التفوق. ولا يقف ما يولع به عند الشعر والنثر. أو ما يتصل بهما من المعارف وألوانه الثقافية الأدبية.. فقد تعشق العزف على العود مثلاً فلم يكتف بإجادة العزف. وإنما طمع في دراسة الآلات والمقامات والأنغام. فكان رحمه الله قمة من القمم في الموسيقى العربية»[67].

فهذه الإشارة من صديقه عزيز ضياء تعطي قاعدة معرفية مهمة للصورة التي يرسمها حمزة شحاتة في المماثلة التشبيهية لليل من خلال النداء التشخيصي (يا ليل).

وأسلوب النداء المعتمد على الأداة الشهيرة (يا) من الأساليب البارزة في شعر حمزة شحاتة[68].

ولكن حمزة شحاتة في هذه اللوحة (الليل ومنبع الإلهام) يقف أمام العملية الإبداعية، وكأنه يشير إلى طبيعة حركة الإبداع والى أهم ساعاتها وأوقاتها، وكأننا، بذلك، أمام أبي تمام وهو يوصي تلميذه البحتري بتخير وقت الإبداع، أو أمام بشر بن المعتمر في صحيفته البلاغية والتي عنيت كثيراً بحركة الإبداع حيث يذكرها الجاحظ في بيانه.

وتتعدد زوايا الرؤية الخاصة لليل عند حمزة شحاتة، تتركز كما رأينا، على الصورة التشخيصية البارزة، فقد رأى الشاعر هذا الكائن الإنساني صاحب العمر السرمدي، حيث عايش الأساطير وأبطالها، وهو (الشاعر) بذلك يقف من زاوية ثقافية جديدة راسماً هذا الليل يقول(69):

سامرت أو تيرب على عودها ... تسكبُ في أذنيك تحنانه
ألقت (أراتوس) على وقعه ... من شعرها البارع فتانه
ينعى (كيوبيد) له قوسه ... ويزدري (فويبوس) شيطانه
كأنه بين يديها إذا ... تداول (المضراب) (دوزانه)
فانطلقت أوتاره، نافثاً ... من شجوه ما ملّ كتمانه
مزمار داود، وقد رجّعت ... مواطن الإحساس إحسانه

لقد عايش هذا الليل أبطال الأساطير بحياتها وإبداعاتها العبقرية (كما يرى ذلك). ولكن التركيز كان على أصحاب النغم كصفة أساسية، ولهذا بدأت اللوحة بعقل دال على طبيعة الليل وما فيه من حب للنغم والغناء والمساحرة فقال (ساحرت) حيث تتكون الاستعارة بشكلها المكثف المشخص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشاعر يضيف تعبيراً دالاً على المواجهة الضميرية بينه وبين الليل، وكأنه يريد منه أن يحكي الليل ما كان يدور في هذه المسامرات) ولكن الشاعر يلاحقه في ذلك فيعدد هو الشخصيات التي وجدها وعايشها.

وبهذا الخطاب المعتمد على التاء كضمير للمخاطب نرى الشكل التبادلي للقول بين طرفين، حمزة الشاعر، ثم الليل الصامت السامع لما يقوله وكأنه يشير إلى الموافقة والعلاقة الحميمية بينه وبين الليل، بجانب هذه العلاقات التشابهية بينهما كذلك (الليل - إنسان) - (وحمزة الشاعر).

يأتي الخيال الموسيقي الخصب لحمزة شحاتة فيصنع ثنائية نغمية بين ضارب العود (الآلة الموسيقية) وبين من يقوم بدور الغناء: بين (أوثيرب) وبين (أراتوس) وكل هذه الجزئيات التخيلية تنم عن طبيعة ثقافة حمزة شحاتة، كما تدل على أنه يفكر من خلال هذه الثقافة المميزة، وكما يقول محمد عابد الجابري:

(فإن التفكير من خلال ثقافة ما، معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تشكل إحداثياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة، ومكوناتها، وفي مقدمتها الموروث الثقافي)[70].

ولعل هذه اللوحة الاستعارية التشبيهية لليل تقودنا بالضرورة - إلى نص أحمد شوقي في قصيدته عن الهلال، حيث يجرد من الهلال هذا الإنسان الذي شاهد التاريخ والناس والأنبياء، حيث يقول[71]:

سنون تعاد، ودهر يعيد ... لعمرك ما في الليالي جديد
أضاء لآدم هذا الهلال ... فكيف يقال الهلال الوليد
نَعُد عليه الزمان القريب ... ويحصي علينا الزمان البعيد
على صفحتيه حديث القرى ... وأيام عاد ودنيا ثمود
و(طيبة) آهلة بالملوك ... وطيبة مقفرة بالصعيد
يزل ببعض سناه الصفا ... ويفني ببعض صفاه الحديد
ومن عجب وهو جد الليالي ... يبيد الليالي فيما يبيد

فشوقي جعل من الهلال إنساناً معمراً شاهداً على العصور كلها منذ

آدم، وكذلك فعل حمزة شحاتة مع الليل، فكلاهما يقارب الآخر، وشحاتة يقارب رؤية شوقي من فكرة الإفادة من الهلال وتشخيصه.

وشوقي تتملكه هذه الرؤية تملكاً شديداً فيضفي على أبي الهول هذه الجوانب التشخيصية الاندماجية أيضاً.

وإذا كان هناك من ينفي تأثير شحاتة بالقراء والأدباء الآخرين مثل الأستاذ عزيز ضياء، فإن حمزة شحاتة نفسه يؤكد أن الاتصال الإبداعي موصول فيقول عن الذي يقرأ أساليب في الكتابة ومن الشعر لا تختلف عن أساليب لخيرة الكتاب والشعراء في مصر، فإن شحاتة يعزو ذلك إلى تأثير الاختلاط والامتزاج الاجتماعي والفكري(72) وتتكاثف رؤية حمزة شحاتة إلى الليل باعتباره التشخيصي المقصود، وذلك لكي يقارب بهذا التصوير حركة النفس الإنسانية كلها، فنراه يضغط بكل قوة على نداء الليل في حركة تصويرية استعارية تشبيهية في ذات الوقت، فيقول منادياً له:

يا ليل يا قائد جيش الدُّجى يا بطلاً خلّد فرسانه
ومعجزاً، ينهض، ما حاولتْ أفهام حسّادك نكرانه
وآية لله، فيها يدٌ بيضاء، جلَّ الله سبحانه

في جميلة (ياليل) المكررة بشكل كثيف، ومقصود - أيضا في هذه القصيدة نرى التعمد البادي من الشاعر في إنتاج حركة تشخيصية. فالنداء لا يخرج عن طبيعة خرق الاستخدام بأداة النداء، ولكن الشاعر يعمد إلى الإلحاح في هذا التركيب الدلالي والمصور لليل في حالة بشرية لإحداث حالات من التوازن والامتزاج بين الذات المنادية الشاعر وبين المنادى (بفتح الدال).

والشاعر يحاول إيجاد حركة تعويضية للعزلة والوحدة وهو يعاني من ذلك معاناة شديدة وملحة ومستمرة فحركة الاستعارة باستخدام الحرف الدلالي (يا) حيث يريد الشاعر توليد إحساس آخر يضيفه على الليل وهنا،

تأخذ الاستعارة وظائف من الجدة التي توقظ النفس وتحرّك أعماقها لتتفاعل مع طبيعة التجربة[73]. فحمزة شحاتة يشدنا بكل قوته النفسية إلى الليل لنناجيه معه، ونعجب بصورته فهو قائد جيش الدجى «وهو كذلك بطل خلَّد فرسانه. لقد عمد شحاتة إلى ازدواجية الرؤية التعبيرية التصويرته فترى الإمتداد والامتزاج بين الاستعارة وبين التشبيه، وذلك إمعانا في الامتزاج والتماهي بين الشاعر بكل ما يشعر وبين هذا الليل والذي يمثل الرؤية النموذج. ومن هذه الزاوية الإبداعية تخرج الصور الأخرى التشبيهية لليل، والتي نستطيع أن نطلق عليها صوراً توليدية ثرية متحركة»..

إننا نراه يذكر صورة مهمة لليل بعد النداء فيقول مشيراً إليه كذلك بأنه معجز ولعله بذلك التصوير يخلع على الليل آية العلم والبيان من القول.

فهذه الاستعارة الممتزجة مع التشبيهات جاءت في هذه القصيدة لتستخدم كما يقول صاحبا الاستعارات التي نحيا بها، استخداماً انطولوجياً، وذلك لفهم الأحداث والأعمال action والأنشطة Activities والحالات slates[74].

وما تحققه حركة الاستعارة التشخيصية في هذه القصيدة لا يتأتى إلا من خلال عملية الامتداد بين التكثيف التشبيهي (الاستعارة) وبين حركة التشبيه (المقارنة)، ولهذا نرى امتداداً آخر لتشبيهات الليل في قوله[75]:

يا حليماً جاعلاً سيفه	أخلاقه الغر وإيمانه
يا فاتكاً ملَّ، على قوة	ضراوة الفتك ونشدانه
وراعياً أضنكه جهده	فناء ما يحفل قطعانهطبيعة

حيث ترتقي الصورة التشبيهية بشكل فلسفي بالإضافة إلى هذه الدلالات الجديدة لتشكيل الرؤية، فالليل حليم وفارس ولكن قوة قطعه وحد سيفه في أخلاقه الراقية وكذلك في إيمانه، إن حمزة شحاتة يسمو مع الصورة ويصعد بها إلى آفاق التسامي من الماديات إلى حركة روحية تعويضية

مقصودة من الشاعر إن هذه الصورة هي صوت الإنسان الشاعر الذي يحاور هذا الليل، وكأنه يحاور نفسه، إنه أراد أن يكون من هذه الصور منظومة من القيم الرفيعه، هذه القيم التي تؤرقه، بل هي التي جعلته يمتزل الناس ، ورغم ذلك فقد استطاع أن ينجز نصاً عظيماً فالكاتب العظيم أو المبدع العظيم يستطيع أن ينجز نصوصاً عظيمه إذا ما انخرط في الحياة الاجتماعية[76].

وحمزة شحاتة بالطبع منخرط تماماً في مؤثرات الحياة كلها، ولهذا كانت التشبيهات المصحوبة بحركة النداء الأوابة، أو بحركه التشخيص الاستعاري نفسه في قوله (ياليل).

ولكننا نرى أن الشاعر استطاع أن يعطي صفات قد انفرض بها في هذا التصور التشبيهي فالليل.



فاتك قد مل (وكره الفتك) على قوة منه

راعي + - مجهد ومتعب من عمل ورعايته

ولكن شحاتة لا يترك صفة الصمت التي آثرها لنفسه فيزيحها كثيراً على الليل في مقاربات الشبه الملح بين صمت الليل وبين صمت الشاعر نفسه، فيقول[77]:

في صمتك الموهوب، في سطوه   ما أخجل البحر وشطآنه

لقد وصف الشاعر صمت الشاعر الموهوب، صمت الإبداع والتأمل، فكأنه (النصبة) البيانية والتي أشار إليها أبو عثمان الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) وهذا أمر أقول إنه مقصود من شاعر مثل شحاتة، حيث ثقف مواد البيان وموارده ثقافة واعية.

لقد عاد الشاعر إلى تكثيف الاستعارة التشخيصية مرة أخرى، حيث نداء الليل نداءً ملحاً، فكأنه في ذلك يرفع درجة الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية[78].

ويعودة الشاعر للنداء (الليلي)، أي نداء الليل التشخيصي مرة أخرى تأتي عملية الإندماج والذوبان، الذاتي بين المنادى والمنادي فيقول[79]:

يا ليل يا ناسك هذا الدُّجى		وزاهداً ودّع أوطانه
معتزلاً دنياه في وحشة		عمرك، ما قضيت ريعانه
وتسأم العيش، فيالأسى		نقراً في صمتك عنوانه

لقد مزج شحاتة بين الليل، وذلك الناسك في وقت الظلمة، حيث الصمت والوحدة، بل والوحشة، وبين نفسه فهو الناسك المتعبد في وحدة الذات، حيث قرر العيش في صومعته، فالليل يعتزل الدنيا كما اعتزلها الشاعر وحيداً وفي غرفة هناك في فندق صغير[80]، ونرى الإشارة إلى ذلك في رسالة من رسائله المعروفة لابنته شيرين[81].

فكل صفات الليل في هذه اللوحة هي صفات العزلة التي ارتضاها شحاتة لنفسه وتتمثل في:

1 – النسك يا ناسك هذا الدجى.

2 – زاهد – ودع أوطانه.

3 – معتزل في وحشة.

4 – سأم العيش.

وهذه الصفات هي مقاربات تتطابق تماماً مع الشاعر ذاته الذي قال لابنته شيرين في رسالة من رسائله لها لقد تمت عزلتي الآن، ولم تعد لي

علاقة بأحد إلاَّ بالمقدار الذي لا يزيد عما تهيأ في أي نزيل في فندق كثير لأي نزيل في فندق صغير.. وفي معظم الحالات كما يتهيأ لتلميذ يستأجر غرفة في (بنسيون)، ولا يدفع الإيجار بانتظام[82].

ولقد تمت عزلة شحاتة كما اعتزل الليل الناس وودّع الأمطار قابعاً في لباسه الأسود وهنا يأتي الرمز الليلي الذي اختاره لتوليد التعبير باللون عن طبيعة الرؤية السوداء الشاملة لما يراه حمزة شحاتة مرتكزاً على اعتزال الدنيا، فيكون النداء مرة أخرى بدون استخدام الأداة (يا) والتي جاءت في بداية اللوحة، واستغنى الشاعر عنها نفسها لالتصاق الليل به ، يتفاعل معه كل التفاعل ويصبح الليل هو الشاعر يحمل ذاته، بل وصفاته. ويصبح الشاعر نفسه هو الليل.

ومن هنا استمر الشاعر في رسم اللوحات التشخيصية الندائية وصنع مقاربات تشبيهية فينادي الليل مرة أخرى في قوله[83]:

يا ليل، هذا سرمد، ما ينى ... يُنفذ ما يمهل ركبانه

الأبد الممعن في سيره ... متى ترى يقطع أشطانه

والفلك الدوار مستيقظا ... هل سئمت عيناه شهبانه

ونحن أسرى عالم دائب ... نائمه أشبه يقظانه

ترتسم هذه اللوحة التعبيرية والتشخيصية برؤية الثقافة والفلسفة (والتي أجادها شحاتة بكل قوة) ومن هنا فإنه يسقط معرفته في حوارية الليل حيث لم يجد في عزلته من يناقشه من يصرح له بهذه الصفات، فيتحدث عن المطلق السرمدي والأبد الممعن في سيره والذي حيره وحيرّ كل من فكر برؤيته وعمق فهمه.

وهذا تعبير تصويري يرجعنا إلى فهم (الجابري) للبيان ويقصد به البلاغة من حيث اعتبره معرفة عميقة تجمع اللغة والنمو والفلسفة والدين[84]..

ولكن حمزة شحاتة يرى (انطلاقاً من أفق الثنائية الضديه) النقص في الكون كمالاً وقوة له فيقول[85]:

والنقص في الكون كمال له يحدو إلى الغاية أظعانه

ونرى بذلك صورة تشبيهية نادرة تعتمد على عمق المعرفة التأملية للكون تعتمد على عمق النصبة (الحال) كما قال الجاحظ فجاء التساوي التشبيهي التقاربي بين النص والكمال.

فالنقص هو الكمال نفسه . وتتداح دائرة الإسقاط الثقافي في هذه القصيدة، حيث يقف الليل كرمز أو كمحور خاص لتوليد الرموز، التي يصب فيها الشاعر رؤاه. وفي هذه اللوحة نرى جانبين من الصراع الضدي الذي يطرد دائماً.

إن الكون دائب الحركة لا يني، ولا يقف، والإنسان، كما يراه حمزة شحاتة أسير هذه العالم الدائب، حيث يأتي التشبيه القائم على الرؤية المعرفية المكونة لثقافاته الواسعة إن عجلة الحياة تدور دورتها المرسومة، ولكن أين مكان الإنسان منها، وجاءت الزاوية الفلسفية عند الشاعر فحصرت رؤية هذا الكائن في صورة تشبيهية مختصرة أولاً ، ثم امتدت بعد ذلك.

نحن = أسرى في عالم دائب

مشبه (نائمة) = (يقظانه) مشبه به

وبذلك التشبية تتقارب الرؤى حتى تتساوى، ويلحق النائم باليقظان في مقاربة التساوي.

إنها فلسفة شحاتة المعروفة، حيث تشابه الرؤى، تشابه العلاقات بين النائم اليقظان والاستسلام لعجلة الدوران، وهذا لقد درك شحاتة هذه الصلة بسرعة وذكاء ، وهنا تأتي إشارة (سبيرمان) إلى طبيعة الإدراك السريع للعلاقات التشابهية بين الطرفين الأساسيين: المشبه والمشبه به، فيقول بأن هذا الإدراك إذا كان سريعاً دل على مقدار كبير من الذكاء[86]؟

لقد أعاد لنا (سبيرمان) رؤية المبرد العلامة (البلاغي الكبير)، والذي أشار بوضوح – بأن التشبيه علامة الفطنة والذكاء الشديدين.

ومما يثير الذهن، كما يعبر عن براعة شحاتة ما نراه من إلحاح مكثف على الصراع الضدي، والذي اعتبره حركة تقنية أساسية تولد أبعاده الدلالية.

فالنائم أشبه باليقظان – الناس

النقص أشبه بالكمال – الكون

إنها معادلة رياضية تشبيهية، لم تأت صدفة في التعبير، ولكنها فطنة الفيلسوف المثقف، ومن هذه البؤرة الحركية للتوليد التشبيهي التقاربي، ونقصد به حركية الرؤية الضدية تنتج الصور. فمثل هذه الصور كما يريد لها الشاعر أن تعبر عن عمليات قلب عكسية، ولذلك يشير صاحب كتاب (عنف اللغة)، «جان جاك لو سيركل» بأن مثل هذه الصور التشبيهية التقاربية تنتج عمليات متضادة وعكسية[87].

وينطلق حمزة شحاتة في نهاية القصيدة مكثفاً الرؤية الندائية الاستعارية لليل معتمداً على هندسة خاصة، نظم فيها حركة الجملة في شكل هندسي دلَّ على أسلوب دقيق، من حيث تفجير الدلالات المقصودة من حركية النداء كلها، فنرى صرف (يا) مع الليل في كثافة تكرارية مثل[88]:

يا ليل، هل يغفل عنك الورى نكرانك العيس وهجرانه

فالنداء التشخيص (ياليل) جاء مقدمة تنبيهية، ثم تأتي جملة الاستفهام ، كنوع مقصود من ترشيح الشكل الاستعاري التشخيصي.

ولكن الشاعر (نفسه) عند طرحه للسؤال كان قد أعد الإجابة في قوله[89]:

كلا: فهذا عالم جاحد مدينه يمطل ديأنه

وتتلاحق الاستعارة المكررة التشخيصية لليل في سلسلة من الصور المقصودة، حيث يصل الشاعر إلى نهاية القول فنرى قوله:

ياليل - هذا عالم ثائر

هذا عالم أهوج

هذا عالم سادر

لن نأمن في عالم (شبعانه سغَّر جوعانه)

دنياك سمام الحمى (أضل فيه الروح سلوانه)

وتنتهي القصيدة بإقرار الشاعر في قوله[90]:

فالعيش حرب ساد فيها الهوى وأسلم الناظر إنسانه

فجملة العيش حرب «تولد دلالات الاستخدام التقني والاستعداد لهذا الحرب بكل الوسائل حتى وسائل المكر والخداع انطلاقا من تسويغ كل شيء على الحرب». (كما قال صاحبها كتاب الاستعارات التي نحيا بها).

البعد الثالث

نمط صعب و مخيف

هذه النمط الصعب وربما يكون مخيفاً أيضاً، وهذا مصطلح استخدمه الشيخ محمود شاكر في كتابه المعروف بهذا الاسم، وقد اعتمدنا على هذه التسمية لنسحبها على نمط آخر من شعر الأديب الكبير حمزة شحاتة، وأقصد به نوعاً آخر من شعره اعتمد فيه على أسلوبية مميزة تقدم على صراعات هزلية.

إن كم هذا النمط الصعب المخيف ليس بالشيء الهين اليسير، لقد سيطر على مساحة كبيرة من شعره و ربما بعد الكثير من النقاد وأجفلوا عن هذا الشعر ووسموه بسمات من السلب ، بل لقد كان مكمنا للهجوم على شحاتة.

ولكنني أرى أن هذا الشعر قوة تعبيرية أستطاع بها الشاعر تحقيق رؤى صادقه تفاعل معها بشكل، كبير وقد جاء هذا النمط في هذه النقاط:

الأولى: موازاة الرؤية بين الصورة والدلالة في قصيدة وجهها إلى «أبي دلش» صديقه، ولكن من شخصية أبي دلش هذا إننا نراه - من وجهة نظرنا - هذا الشاعر العجيلي المعروف في التاريخ الأدبي باسم (أبي دلف) أستاذ أبي تمام، فقد كان شاعراً كبيراً، ولهذا يقول عنه صاحب الأغاني «ومحله الشجاعة وعلو المحل عند الخلفاء وعظم الغناء في المشاهد، وحسن الأدب وجودة الشعر، محل كبير لم يصل إليه أحد من نظرائه وذكر ذلك أجمع كما لا معنى له لطوله، وفي هذا القدر من أخباره؛ مقنع. وله أشعار جياد وصنعة كثيرة حسنة»[91].

ولقد أنصف هذا الشاعر كثير من أصحاب التاريخ الأدبي والنقدي، حيث تحدث عنه، صاحب نهاية الأرب، وصاحب وفيات الأعيان والمسعودي في مروج الذهب، وابن قتيبه وغيرهم[92].

والحق إن حمزة شحاتة لقد أحدث ثورة تعبيرية كبيرة وذلك باستخدام الرؤى الشعبية والصور المفارقة، والاعتماد على اللغة العامية في صناعة فنية نادرة إننا نرى، التقارب التشبيهي الواضح بين حمزة شحاتة أو (أبي دلش) من حيث القوة والثقافة والتعداد المعرفي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فهناك تقارب في المعاناة كذلك، والنسيان رغم العبقرية والتفوق، يقول شحاتة موجها الخطاب لأبي دلف[93].

قف بالطلول وأرسل دمعة الأسف		واطرح همومك من ياء إلى ألف

لقد استخدم شحاتة الوقوف على الأطلال في شكل رمزي مقصود، حيث عرف عنه قوة الرمز، والبعد عن المباشرة في شعره، ولهذا كانت الدعوة في هذا البيت للوقوف على الطلول كنوع من استعادة الذكريات، أو بث النار في الرماد، رماد الذكريات هذه والمكانة التي كانت له ثم ذهبت.

والوقوف على الطلل ليس لبكاء حبيب ذهب، وإنما هو مقاربة انفعالية من الشاعر لما يشعر به من حزن، ولما يعانيه من هموم. ولنا أن ننظر إلى العنوان المقصود إلى «أبي دلش» حيث يراسل الشاعر (شحاتة) تلك الشخصية الأدبية، و كأنما يتلمس معها هذه الملامح التشبيهية أو المشابهة المشتركة بينهما.

وهذا المطلع قد اعتمد فيه شحاتة على تركيب تراثي لغوي نفسي مهم، الأمر الذي يبشر بلغة العودة إلى العهود السابقة. ولكن الشاعر بعد ذلك يحدث لغة أخرى لغة الصدمة، فيقول[94]:

فربما خفَّ حمل فوق صاحبه إذا تزحزح عن ظهر إلى كتف

فهذا الانكسار التعبيري الفني قد بث روحاً ثائرة لما يعانيه الشاعر مع نفسه بين إهمال وضياع لعرض ومال وتأتي الاستعارة في شكلها الهزلي المفارق، بل واللاذع، لما يحمله شحاتة من أعباء الحياة وبجانب هذه الاستعارة نرى التشبيه الضمني (التركيبي) والإيحائي الدال على استمرارية الحمل وعدم ذهابه، وبالتالي تظل المعاناة الذاتية.

فقد شبه حال الفقير المعاني بحال الشاكي من حمل فيحوله من مكان لآخر وهو يظل يحمله لا يتزحزح عنه جسده مطلقاً ينقل الحمل عن كُلِّ الظهر وانحنائه إلى الكتف، وهكذا (دواليك).

إننا أمام صخرة (سيزيف) برؤية فنية ذاتية، استطاع الشاعر أن يوظفها في رموز السخرية والمفارقة/ فكأنه يحقق القول المعروف (شر البليّة ما يضحك).

ولعنا نستطيع المقاربة بين شاعرنا حمزة شحاتة في الشكوى إلى الطلل، وبين الشاعر الساخر عبد الحميد الديب وذلك في قوله[95]:

لو استطيع البكا يا أيها الطللُ

بكيْت حتى شكت من دمعي المقلُ

أرى الحوادث آساداً ... مقنفة

عليَّ دون الورى تعدو وتقتتل

لقد تكاثفت الهموم على شحاتة وعبد الحميد الديب، فذهب كل منهما إلى الطلل، ولكن هذا الذهاب لم يجد معهما، حيث ظلت الحال كما هي.

ومن هذه الزاوية انطلق حمزة شحاتة في شكل (ساخر ومؤلم) في شكل يثير الضحك الحزين على ما وصل إليه، فيقول[96]:

فربما خفَّ حمل فوق صاحبه إذا تزحزح عن ظهر إلى كتِفِ

والبوح بالهم إن لم يشف، خففه كالعطس في زُكمة، والهرش في قشف

لقد فاجأنا الشاعر بصورة تشبيهية يأخذ أبعادها من التداول العامي الشعبي، وربما كان هذا المصدر التشبيهي من الأمور التي جعلت النقاد يذهبون بعيداً عن دراسة هذا النوع من شعره.

لقد أحدث شحاتة حركة انكسار تعبيري، وبالطبع فهي حركة مقصودة، وذلك لمقاربة الرؤية الساخرة التي يشعر بها والتي حتمت هذا الانكسار المفاجئ حيث انطلق الشاعر إلى وصف البوح بالهم، بهذه الرؤية و هنا نتوقف عند الدلالات القوية الساخرة، من حيث عدم جدوى هذه الشكوى لأنها ستزيد الموقف شدة وقلقاً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لمن تكون الشكوى، وعلى من سوف يزيح همه؟؟

إن التشبيه هنا تشبيه الشكوى بمجرد عطسة لمريض لن تجدي معه شيئاً، بل ستريحه مؤقتاً، وتضاعف إحساسه بعد ذلك.

إنها فلسفة شعبية انطلق منها حمزة شحاتة ضاغطاً على الثنائية الضدية، فالأسلوب الشعبي بنظمه الخاصة يحقق أيضاً تلك الثنائية: ثنائية الفصحى بقدرتها بل و قدرته هو معها مع المقدرة الخاصة و البارعة بتلك اللغة الثانية..

وحمزة شحاتة في هذه الثنائية ينضم إلى البوصيري وشوقي الذي برع كذلك في الشعبيات بلغتها، بجانب إجادته للشعر الفصيح حتى أخذ إمارته.

إننا نرى رمزية بعيدة و غريبة، بل وعميقة في تشبيه صاحب الهم في فقره وفاقته بهذا الإنسان الذي يعاني مرض الجرب والزكام وكلاهما يؤتي العدوى، مما يضطر الناس لتجنبه، بل وتركه و ترك المكان له.

ولأن (شحاتة) عمد إلى هذه اللغة فقد اعتمد على نفس طويل في تلك القصيدة الأمر الدال على القصدية والحتمية، كما يقول «دوبوجراند» فطول النفس من الأمور الفنية التي يمتاز بها حمزة شحاتة.

يقول في صورة ممتدة تشبيهية ساخرة(97):

والذكريات حساب لا يراجعه ... إلا فتى عزز الأوهام بالخرف

وإن تكن للذي راحت عليه رؤى ... من العزاء تشيع الدفء في اللحف

فإنها في ظلام العين مسرجة ... ضئيلة الضوء لا تغنيك في السدف

لقد مزج الشاعر – قاصداً بالطبع – بين اللغة الفصحى واللغة الدراجة محدثاً ثنائيات التفاعل، كما يؤدي هذا الامتزاج إلى الاعتماد على أفق توقعي خاص.

وهذه اللوحة التشبيهية بدلالاتها المتولدة تنضم – بشكل واع – مع الصورة التشبيهية الممتدة في اللوحة الفكاهية السابقة – فالفحوى الدلالي التعبيري المقصود يفجر الشعور وتبعثره في اتجاهات شتى، فلا جدوى ولا أمل في شيء مطلقاً. ثم يأتي التشبيه اللاذع وذلك في أسلوبية مكثفة وفي قوله:

والذكريات حساب ⟵ يراجعه إلا فتى

طرف أول — طرف ثان — عزز الأوهام بالخوف

↓

استعارة تمتد مع الصورة التشبيهية

ولكنها (والذكريات) - رغم ذلك - تعد رؤى، وهنا صورة تشبيهية أخرى متولدة وممتدة مع الصورة السابقة حيث نرى تعمد الشاعر إلى إسقاطات الذات أو إلى خطابها في حركة تجريدية بيانية (بالطبع)، قد أجادها شحاتة شاعر البيان البارع.

وإن كان شحاتة قد وسم بأسلوب خاص في شعره و نثره فهو يمتاز بالإشراق وجمال المعنى وجزالة اللفظ[98] فإن استخدامه للغة المفارقة هذه تعد أيضاً من الإشرافات الدلالية.

وفي هذه اللوحة، جعل حمزة شحاتة الذكريات في شكل حساب قديم يراجعه الإنسان عند (فلسه) و ذهاب ماله وهنا تتولد دلالات أيضاً دالة على ضياع شيء و توحل الحال عنده.

إن البعد الفكاهي اللاذع هو انعكاس أدبي لتحول اجتماعي خاص كما هو تعبير عن سقوط من وضع لآخر وهذا ما نراه عند شحاتة في انحداره (راضياً) من وظيفته، إلى لا شيء وإلى عدم فكانت هذه اللغة المقصودة فالعامية - هنا - أسلوب فتالي لاذع يواجه الحياة بها، بل يواجه الصدمة التي عركته ويواجه المتلقي بهذه الصور التشبيهية معلناً صراعه. ويعدل من الأفق القرائي.

فالذكريات رؤية خاصة، ولكن لمن؟؟ (للذي راحت عليه) حيث نرى الالتجاء إلى صورة كنائية شديدة لاذعة. إنها كناية عرفت في العامية (خاصة المصرية) ولكن الشاعر يضعها في نظم سياقي غني، يريد بذلك إثراء الجانب الهزلي اللاذع وذلك باستخدام المقاربات الصورية ليكون النظم متسقاً ومتناسباً رغم طبيعته النادرة والمفارقة.

لقد مزج الكناية العامية هذه مع التشبيه لكي تأتي بقوة دلالية معبرة عن طبيعة التحول وأثره الشديد.

فالذكرى (عند هذا الذي راحت عليه) رؤى وأحلام تحدث توازناً

خاصاً وتعيد اتزان هذا المحروم. إنها صورة نفسية جاءت رغم ذلك لتعبر عن طبيعة إنسانية، وتجربة ذاتية حيث تغوص بعمق في الذات.

وتنتهي هذه اللوحة بصورة تشبيهيه بالغة التعبير ولكن الأسلوب عاد فيها إلى اللغة الفصيحة بجزالتها وقوتها بل باستخدام التركيب المكيز الذي عرف به الشاعر.

فالجملة التشبيهية هذه (الذكريات مسرجة) «تعد شفرة للتحولات»[99] التحولات المقصودة من الشاعر فتضاف هذه الشفرة بجزالتها إلى شفرات الأسلوب اللاذع الشعبي فيتنوع الإثراء الدلالي بين الدال والمدلول، من حيث قصديه الصنعة الأسلوبية.

وبجانب ذلك فإن استدعاء حمزة شحاته للمشبه به (المسرجة لاقترانها (بالذكرى) من الأمور التي تعطي صورة المفارقة الممتدة حيث نرى أن المسرجة مجرد مصباح ضئيل عرف في الأحياء الشعبية المصرية خاصة.

إذاً فالإضاءة المطلوبة لن تأتي، وسيظل الشاعر يلهث وراء الماضي يسير في «دهاليز» شديدة الظلمة. فالذكرى التي يبحث عنها (مثل دنانير المتنبي والتي تفر من البنان).

إننا نرى هذا التقارب التشابهي بين (عطس الزكمة وهرش القشف) وبين نور المسرجة الضئيل.

الذكرى (عند التحول) = ضوء المسرجة (الضئيل والباهت)

دلالات عدم الجدوى (العدم نفسه)

ثم تأتي الأبيات التالية لتلك اللوحة، تأتي لتصنع موازاة للمقاربة بين حياة حمزة شحاتة وصراعه وصلابته حيث يقول[100]:

والآن لابـد مـن حـل نـدبـره ولو سكنت به في أضيق الغرف
فنزل على واقع الدنيا ومنطقها وأقبله منتصفا أو غير منتصف
واخش الصلابة في حق وكن مرناً إن فاتك التمر لا تضرب عن الحشف

إن الشاعر يضع الأمر في شكل (قناع) تصويري أمام صاحبه أبي دلش، وصاحبه هذا هو قناعه أيضاً بل هو صورته التجريدية، يحاورها، يعاتبها، ينصحها، بأن تقيد رؤاها، ينصحها بالمداراة.

إن الشاعر يضغط على وتر نفسي مهم، وتر التغيير والالتجاء إلى المداراة، والسير في عكس الصفات التي عرف بها، فهذه المرونة المزعومة والتي يدعو لها ليست إلا سخرية كذلك.

ويستمر هذا الضغط الطالب للتغيير و الطالب - كذلك - لزلزلة القيم الراسخة عند الشاعر، وتأتي هذه الرغبة الثورية الكاسحة لقيم الشاعر في شكل نصائح (هي للسخرية) وليست لتغيير حقيقي وبذلك تستمر حركة التجريد المقصودة من الشاعر. فيقول مرشداً صاحبه أبي دلش أقصد شخصه هو[101]:

ولا تردك عن أمر هممت به مقالة الناس باع الحق بالعلف

أإن بليت ببكر لا أمان لها أدرت ظهرك كالقرفان للنصف

فرب ذي نعمة مال الزمان به وضامه هجر (السيجان) للكنف

فالشاعر يدعو صاحبه (أبي دلش)، وهو قناعه الشخصي يدعوه إلى زلزلة مشاعره، وزلزلة قيمه الراسخة عنده التي أودت به وحيداً في غرفة ضيقة.

ومن هنا فإننا نرى مقاربة تشبيهه إسقاطية. ويأتي السؤال المطروح، والمصحوب بالصورة التشبيهية الهزلية الساخرة، فيقدمها كشرح تصوري للموقف الذي يعانيه هذا الإنسان الوحيد، فكل شيء لا أمان له.

لقد مزج الشاعر بين مشاعر متعددة: مشاعر تطفح بالعدمية، بكل أمر لا فائدة فيه، فهذه البكر التي ابتلي بها جعلته يدير وجهه بعيداً عنها مثل (القرفان) و(الكاره) فمثله مثل من يرى امرأة توصف بأنها قد تجاوزت مرحلة الشباب بفترة، فهي في سن اليأس، وغير مطلوبة فهي معافة من الناس وربما

يقارب الشاعر بهذه البكر وصفاتها صورة رمزية تصويرية، حيث يشير إلى حال الدنيا معه.

ثم تأتي اللغة الشعبية كنوع أسلوبي ساخر، دال على طبيعة الإحساس بالتحول القاسي. ومن هنا نرى أن البيت القائل:

فرب ذي نعمة مال الزمان به وضامه هجر السيجان للكنف

هو مقاربة تشبيهيه أحدثت تماثلاً بين الشاعر نفسه وبين هذا الشخص الذي يقول عنه (ورُبَّ ذي نعمة) و هو المقصود - كذلك - بقوله (مال الزمان به)، وهنا نرى الرمز الشعبي اللاذع: رمز السيجان كنوع من الأسماك الدالة على طبيعة الغنى والثراء ثم يأتي التحول للعكس فيرمز لهذه المرحلة (بالكنف).

وبهذا التعبير التصويري الكنائي التحولي يسمو الشاعر على آلامه من حيث طبيعة المعاناة.

والناظر إلى هذه الرمزية الهزلية يتعجب كيف لشاعر أديب فيلسوف مثل حمزة شحاتة ينزل لهذا التعبير، والحق إنه نزول للواقع المعايش بوسائل اتصاله إنه أراد التعبير بواقعية السخرية نفسها فاندمج بأسلوبه مع هؤلاء المعانين للآلام وهم كثر..

ومن هذا الموقف المفاجئ والمغاير للشاعر، وهذا الانكسار المادي، والذي أدى به إلى انكسار معنوي غير معلن ولكنه يظهر في هذا الشكل الإسقاطي الإزاحي عند رؤية الشاعر للحق في هذا الشكل التشبيهي قوله:

وإنما الحق في دنياك مهزلة ضاعت بعمرك بين القصد والسرف

فالمقاربة الواضحة بتشبيه الحق واعتباره في شكل مهزلة، قد فجرت دلالات شديدة تنبع من فلسفة حمزة شحاتة ونابعة من تلك الرؤية الثاقبة، وتأتي من إحساسه المرهف لما يدور حوله من أمور كلها قد تغيرت.

وبجانب هذه الفلسفة التي صبها في هذا الأسلوب الساخر فإننا نرى - أيضاً جوانب من سخطه على عدم الالتزام بالقيم و المبادئ التي يؤمن بها، وقد ظهر جوانب منها في محاضرته عن الرجولة.

وفي هذا البيت يعتمد حمزة شحاتة على طبيعة الحصر وذلك باستخدام (إنما) وكأنه في ذلك يرد على موقف، أو يحقق رؤية خاصة عنده.

وفي قوله: في دنياك، نرى القصديه الموجهة لأبي دلش ولكن في الحقيقة (كاف الخطاب) موجه - بكل دلالاته - إلى حمزة شحاتة نفسه. والربط التشبيهي بين الحق (كمشبه) وبين المهزلة (المشبه به). ولم يقف المشبه عند ذلك، ولكن الرؤية عمدت إلى استخدام جملة شعرية فنية امتدادية تصف هذه المهزلة بأنها (ضاعت بعمرك بين القصد والسرف).

فتلك الجملة تحقق دلالات متعددة، من أهمها ضياع العمر في مهزلة يعيشها الإنسان و هو يظن أنه يحقق شيئاً، ولكن يعود مثل ماسك الماء خانته فروج الأصابع.

ويقتحم حمزة شحاتة الرؤى محاولاً أن يسقط ما في ذاته من قوة المبادئ، والقيم فيعود بمثال هزلي هو عند الناس وليس عنده وإن كان يقول به فيشير إلى شخصية أبي دلش قائلاً:

إن الحياء رصيد لا اعتبار له　　　وعزة النفس «شيك» غير منصرف

فالشاعر يصنع هندسة التشبيه مميزة ودقيقة، حيث قسم البيت إلى مناظرة تشبيهيه تتقارب فيها الصور بأبعادها:

(الحياء) = رصيد لا قيمة (صفر)

(عزة النفس) = شيك لا يصرف (صفر)　　　كلاهما صفر

لقد طوف الشاعر في الحياة ثم عاد هكذا شيكاً بلا رصيد ورصيداً لا قيمة له. إنه الشعور بالعدمية التي يراها، بل يكابدها وتلح على دوافعه.

ولعل هذا الشعور العدمي يعيدنا إلى رؤيته للفضائل لنرى كيف كان شحاتة يصارع داخله حتى يتمسك بتلك القيم، بل حتى لا تصيبها هزة مهما بلغت درجتها «بمقياس ريختر» إننا لكي نفهم هذه الصورة التشبيهية يجب أن نعود إلى المقاربة المعرفية، أقصد رؤيته للفضائل حيث يقول[102]: «و هانحن نزن الفضائل – كما هي في واقع الحياة – ونحللها ونسبر غورها فما نراها إلا ألفاظا براقة وخيالاً و مبادئ لامعة لا يمكن أن يكون فيها روح عام لجماعة من الجماعات أو لأمة من الأمم بعد أن تقدمت الحضارات واندفعت في سبيل القوة والطغيان؟؟ ولا نرى الفضائل – فيما نمارس – إلا أنانية راسخة تقوم على النفع أو على لذة تبتغى، أو على الأمل يطلب، هي وسيلة تحقيقه.

وهنا قد يسأل سائل عن سر إعجابنا بالفضائل؟ والجواب «أنه ما من فضيلة تمارس إلا في أطوائها دلالة على قهر النفس و كبح غرائزها».

ففي صورة شحاتة الاقتصادية السابقة، حيث يتكون حقل المشبه به (الشيك – الرصيد – الإفلاس)، رؤية لاذعة لأصحاب المنافع المادية، لهؤلاء الذين يقيسون الفضائل بالمادة، وبالنفع.

ولكم عانى الشاعر ممن يعتمدون على (سيف الحياء) لاستلاب أمواله، حيث ينفقها بكل سرف عليهم فأتوا على هذا المال حتى عاد ماضيه مثل الأشباح، والتي اضطر إلى مسامرتها، رغم ما بها من هموم فيلجأ إلى أبي دلش يفرغ ما بنفسه أمامه مجرداً في قوله[103]:

وعاد ماضيك أشباحاً تسامرها على همومك في رفق و في عنف

فضمير الكاف أحدث موازاة ومقاربة ذاتية، إنه يوجه لنفسه هذا القول، حيث يجعل من أب دلش (المخاطب) هذا الشخص الذي جرده للنصيحة ولكن سياق الخطاب يتجه – رغم ذلك – إلى الشاعر نفسه.

وفي حركة التشبيه (الماضي = الأشباح)، نرى مقاربات الشاعر للمتنبي

في ضرورة التعامل مع تلك الأشباح الكريهة لأنها أصول في حياته، حيث يقول المتنبي:

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدواً ليس له من صداقته بد

فأشباح شحاتة (الماضي) عدو له يداريها، بل يصادقها قسراً. وتنتقل اللغة إلى الثنائية الأخرى، فينهب إلى اللغة الشعبية، لهندسية مقصودة، واللغة الشعبية في الأبيات القادمة، ليست هذه اللغة العامية الدارجة، ولكنها فصحى تشبه الجانب الشعبي السهل، فتمتد صورة الأشباح (الذكرى) حيث يرسم موقف الشاعر نفسه منها وذلك باستخدام كاف (المخاطب) فيقول[104]:

وأنت في بحرها، أو فوق ساحلها عريان، تشبه صياداً بلا لعف

والشاعر يقصد بالطبع بحر الأوهام من جهة تشكيل الرمز: رمز البحر، وما يوحيه من رهبة وخوف، وجاء التشبيه المزاح والدال على مكان الشاعر نفسه فهو مثل الصياد الذي لا يمتلك زاداً سواءً وقف في الساحل أو أبحر في بحر الأوهام، ومن هنا نرى الثنائية الضدية، والتي تشكل صورة هندسية دقيقة تشد القصيدة بكل طاقاتها.

واستطاع الشاعر بعد التشكيل اللغوي لطبيعة الصورة التشبيهية والتي قامت على مشابهه تأخذ مساحة مكانية مخيفة.

ومن خلال زاوية الثنائية الضدية نرى رؤية شحاتة للشعر فيوجه خطابه لأبي دلش[105]:

والشعر كالفقر في إرضاء صاحبه بقطعة الخبز في كوخ على خصف

وإنما هو محراب يلوذ به من فاته حظه في سنة السلف

والكذب في الشعر لا يزري بقائله وسارق الشعر لم يقذف إلى جرف

وقبل أن يرسم هذه الصورة الممتدة، أو اللوحة التعبيرية عن الشعر، يرسم صورة لصفة الشعر بشكل لاذع وبأسلوب شعبي ساخر فيراه هكذا:

فالشعر أصل البلاوي وهو كاشفها متى تخيرت أن تحيا بلا هدف

فهذا هو الشعر إذا أراد أن يكون صادقاً، لا يخرج إلى حيز النفاق والزلفى.

وتأتي الصورة التشبيهية الثائرة والمفاجئة، وكذلك الصادمة في قوله (الشعر كالفقر في إرضاء صاحبه).

لقد تفاعلت الصورة بين المشبه (الشعر) و(المشبه به) الفقر حيث يربط الشعور بهذا الحرمان إذا أراد أن يكون صادقاً، ولكن كيف يرضى الفقر صاحبه، إنه يريد أن يعبر عن الصدق الفني بأنه لن يرضي صاحبه مطلقاً، ولكن إذا أردا إرضاء الآخرين، فالشعر سيكون «كالغنى».

والشاعر لا يقف من صورة الشعر في هذه القصيدة وحدها و إنما نراه يشير إلى هذا الموقف المتملك لذاته في قوله:

ماذا وقوفك بالأطلال والدِّمن موزَّع النفس بين الشعر والشجن

يرمي بك الوجد في صحراء مجدبة طوت حياتك طي البحر للسفن

تهيم فيها شريداً لا قرار له وترسل الدمع مدراراً بلا ثمن

مزقت عمرك لا الأحباب منك دنوا ولا بلغت مكاناً من ذوي الفطن

الكاسبين ملايينا وما كدحوا وأنت في قفص من عقلك الزَّمن

فهذا سياق ينضم إلى لوحة الشاعر الساخرة الموضحة لحال من أدركتهم حرفة الأدب (على حد تعبير طاهر أبي فاشا في كتابه).

فصحراء الشاعر مجدبة من الحياة ووسائلها، وهي فيه لمن أراد الصدق، وهذا انعكاس لما يعانيه الشاعر والذي آثر أن يعيش في صدق التجربته.

ولكن الشاعر يعود إلى رسم الحركة الضدية، وإلى كسر سياق التعبير مرة أخرى حتى تتحقق الصورة الثنائية فيلجأ إلى اللغة الشعبية وإلى الرؤية الثائرة الاذعة، حيث يوجه النصيحة التزلفية لأبي دلش في قوله[106]:

وليس يخلو مجال الشعر من فرص عليا تدر عليك المال بالقفف

فقد تصيب عصاميا تؤرقه　　　أحلامه في ادعاء المجد فازدلف

وامدحه، واصنع له تاريخ أسرته　　　بما تيسر من در ومن صدف

في هذا القول تأتي صورة التعريض البلاغي والتي يجيدها حمزة شحاتة كذلك، فتنضم صورة التعريض اللاذعة الساخرة هذه إلى اللوحة السابقة لتتسع الدلالات الساخرة الراسمة لمساحة كبيرة من الشعر العربي والذي يصاغ في مناسبات المجاملة والتكسب، ولهذا كان أسلوب تعبير حمزة شحاتة في خطابه (لأبي دلش) الممثل لشخصية معبراً عن طبيعة الاعتماد على الفرص المتاحة لمن أرادها أو لمن يبحث عنها.

إننا أمام حقول الدلالة القائمة على العناصر الاقتصادية مثل:

الرصيد	الفائدة
المنفعة	الفرص
الفقر	المكسب (تدر عليك المال)
ضياع الإفادة	العدم
الفتى	

وهذه المفردات التي غلبت على حقول التعبير في سياقات المقاربة التشبيهية عند الشاعر تكشف ، بالطبع، عن وعي الشاعر وعن قصدية معينة تظهر رؤية للفن عن حالة الشاعر، وضياع ما معه من مال، إنها حقول تستخدم في حالة التحول الاجتماعي، والاقتصادي كما يشير إلى ذلك صاحب كتاب (عنف اللغة)[107].

فاللغة التحويلية يمكن أن تلجأ إلى هذا الأسلوب اللاذع كتعبير عن حركية التحول في الأمور الاجتماعية، وكذلك الأحوال السياسية والاقتصادية، الأمر الذي يحدث هزة لغوية، وإذا كان (شحاتة) قد لجأ لهذه (النصائح

الزائفة) فإنها صورة نقدية مهمة تواجه بالدلالات الخفية، أو المختفية (هؤلاء الذين يبحثون عن التكسب الشعري).

وفي قصيدة حظوظ يعلن الشاعر موقفه من الشعر، كما يشير إلى هؤلاء أصحاب الزيف فيقول[108]:

قالوا: حنقت الشعر وهو رسالة الأحرار	كلا، يا شهود الزور
لو صحَّ ما قلتم لما خاض الدُّجى	شعراؤكم ونعمتموا بالنور
المال معيار الحياة ومشتري	رق الرجال، وزند الموري
وذووه أصنام تؤله جهرة	زكيٌّ عبادتها تراب الميري
هي قصة قام الخداع بدوره	فيها ومسرحها قفا الجمهور

أن هذه اللوحة التعبيرية تمتد مع الرؤية السابقة لمحاولة النصح الشكلي، أو محاولة التعريض اللاذع لرعاة الفن الزائف.

وفي هذه اللوحة يضعنا (شحاتة) أمام معاناة النقد الزائف المجامل وأصحابه، ولهذا كان الأسلوب الحواري المصنوع من الشاعر في قوله (قالوا حنقت الشعر)، في حالة كونه رسالة الأحرار، حيث تأتي الصورة التشبيهية المكونة من المحورين (الشعر) (رسالة الأحرار).

ولكن كيف تندمج الرؤى التشبيهية مع موقف الشاعر نفسه الذي يعاني من دخلاء الشعر الذين غيروا قيم التعبير، بل عكسوها تماماً.

ولم يجد الشاعر إلا أن يخاطب أبى دلش مرة أخرى مكثفاً الرؤية واصفا إياه بالريادة والفلسفة وعطاء الفن في قوله[109]:

يا رائد الجيل في فن وفلسفة	سلْ عن مصيرهما في أسوأ الخلف
فإن زهرك لم يفرح بمقتطف	وإن كأسك لم تهتف لمرتشف
قد كنت للجيل ميزانا يحكّمه	فردَّك الفقر ميزانا بلا كفف

جاءت حركة النداء المتكررة معتمدة على طاقة التوليد: توليد الصفات الجديدة في كل تكرار محدث ، ولذا فإن الشاعر قد ضغط على الأسلوب الندائي كظاهره مميزة، كما رأينا – في معظم قصائده.

وبالنداء في هذه اللوحة الأخيرة في قصيدة أبي دلف نرى أزدواجية المقاربة التشبيهية، فحمزة شحاتة ينادي على أبي دلف بمكانته المعروفة في التراث الأدبي، بجانب ذلك فإنه يزيح شخصه على تلك الشخصية حتى تظهر واضحة بعد أن كانت تبين في شكلها القناعي على مدار القصيدة.

فأما أبو دلف كشاعر وعلم له مكانته في شتى المجالات، فقد قال عنه الشعراء كثيراً منهم خلف بن مرزوق في هذه الأبيات[110].

لولا أبودلف لم تحيا عارفه ... ولم ينوء نوء مأمول بآماله

يا ابن الأكارم من عدنان قد علموا ... وتالد المجد بين العم والخال

أنت الذي تُنزل الأيام منزلها ... وتنقل العز من حال إلى حال

وأما الجانب الثاني من ازدواجية المقاربة، فيأتي في الإشارة إلى صفات حمزة شحاتة نفسه، إلى ما يعانيه، فتأتي الصورة اللاذعة في مقاربة التشبيه وتطابقه مع شخص هو، ويبدو ذلك مكثفا في البيت القائل.

قد كنت للجيل ميزاناً يحكمه ... فردك الفقر ميزاناً بلا كفف

فالشطر الأول اعتمد على حركة زمنية مع الصورة التشبيهية وذلك من خلال استخدام الفعل (كنت) المحقق باستخدام (قد).

وشكلت الصورة بين (التاء) (والميزان) حيث شبه شخصية المخاطب بأنه كان ميزاناً للجيل يحكمه، حيث له اليد الطولى والكأس المعلّى في ثقافات الجيل كله.

وتأتي الصورة الثانية، حيث نرى أثر التحول الاقتصادي والاجتماعي من استخدام الجملة (ردك الفقر)، فتأتي الصورة في شكلها المقلوب فأصبح: (ميزاناً معطلاً) لا قيمة له (ميزان بلاكفف).

وتنضم هذه الصورة التحولية إلى الصور الأخرى الملفاة مثل الشيك الذي لا ينصرف مطلقاً، وكالرصيد الخالي.. كلها رؤى جوفاء جاءت من الشعور بالانكسار الحاد الذي حدث بشخصه.

إن القصائد التي أبدعها حمزة شحاتة مع هذا النمط التعبيري تأخذ أبعاداً (واضحة)، كما تسيطر على مساحة كبيرة من ديوان الشاعر، الأمر الذي لا يمكن تجاهله، أو إسقاطه من الدراسة مطلقاً.

ومثل هذه القصائد تمثل ظاهرة تعبيرية لتجربة، أو التجارب ذات رؤى اقترنت بثقافات الشاعر، بل وعبرت عنها في تعبيراً له أسلوبه الخاص. فالثنائية الضديه تعد أهم السمات المسيطرة على ديوان الشاعر كله وهذه من الظواهر الضدية.

وفي هذه القصائد تتمثل الظاهرة الضدية بشكل ساخط وفي انكسار تعبيري حاد، وفي ذات الوقت تولد دلالات تدافعية بين حركية الإيجاب والسلب، وهذا هدف إبداعي يحرص عليه حمزة شحاتة.

لقد وجد حمزة شحاتة نفسه بصورة واضحة وثرية في هذا النمط التعبيري الصعب، نمط الاعتماد على ثنائية اللغة الشعبية والصورة، يقول في قصيدة حظوظ[111]:

أقصرت من همى ومن تشميري	ورضيتُ من دنياي بالميسور
ومضيت أمتدح القناعة بعدما	سبقت جياد الراكبين حميري
وأقول آثرت السلامة من هوى الد	نيا الدنية أو أرحت ضميري
وغرامها ملء الفؤاد وإنما	دعوى الزهادة حجة التقصير

نرى – في هذه الأبيات – الإلحاح الواضح من الشاعر على وصف موقفه الراضي بما حدث منه من تقصير، ومن تشمير استعدادي لمعركة الحياة، حيث قنع بالميسور و في ذلك نرى الشاعر يجرد من ذاته شخصية أخرى (غير راضية شكلاً) عما في ذاته و عما وصل إليه من حال.

ويأتي البيت التعبيري (الثاني) في تلك اللوحة لينقلنا من الأسلوب الفصيح الخاص إلى هذه الصورة الهزلية، وإن كانت اللغة ذاتها لم تتغير إلى العامية ولكن صدمة التعبير بالصورة هي التي أحدثت هذا الاحتكاك الدلالي فنرى الصورة الإيجابية المعبرة عن أدوات الصراع و الاستعداد له في الحياة.

فالشاعر يرى غيره قد استعدوا لرحلة الحياة بجيادهم وأما هو فقد قنع بحميره مطايا للرحلة الصعبة والطويلة وهنا نرى المقاربة التشبيهية المضحكة، بل اللاذعة إننا نرى ثراءً دلاليا في هذه المقارنة بين (الجياد والحمير) فالجياد كما يراها هي مطايا النفاق و الكذب، وأما الحمير فهي مطايا الصدق والإيجابية.

إن الشاعر يسقط سخريته على وضعه كما يعرّض بهؤلاء الذين يتكسبون بنفاقهم وعدم صدقهم وهذه مقاربة تشابهية نادرة اعتمد عليها حمزة شحاتة في صورة نادرة أيضاً.

ويشرح هذه الرؤية شرحاً ماليا اقتصادياً في قوله[112]:

وأنا الملوم فلو سلكت سلوكهم　　لملأت من ذهب حمولة لوري

ويقصد بحمولة اللوري من الذهب والفضة حيث يعمد إلى هذه الصورة الشعبية أي حمولة مثل حمولة اللوري.

وفي هذه الصورة يعتمد شحاتة على الشبه المقارب والمعروف عند الناس بعامتهم، فالمال يقاس في خيال البسطاء و المحرومين بالحمولة، وليس بالعدد وهذا موقف - أيضاً - دل على طبيعة الصراع النفسي الداخلي وعلى أعتمادة على التشبيه العامي الدال.

والشاعر بهذه الصورة يؤكد الانتماء إلى عامة الشعب وإلى شعورهم ومعاناتهم.

النقطة الثانية:

ومن الأشكال التي لفتت انتباهي تلك المعارضات الفاكهية الهزلية اللاذعة في ديوانه فقد جاءت في ثلاث قصائد عارض الشاعر فيها كبار الشعراء مثل جرير وشوقي يقول معارضاً قصيدة جرير[113]:

أقلي اللوم عاذل والعتابا وقولي إن أصبت لقد أصابا

فبدأ بهذا البيت قاصداً و مشيراً إلى المقاربة التشبيهية بينه و بين هذا الشاعر و لكنه يلجأ بعد ذلك إلى الثورة التعبيرية في قوله[114]:

فحسبي منك معيرة وذم فإن لكل ذي أجل كتابا

وكوني أول مستقبل تنطع في وظيفته فخابا

دليل أن للأرزاق عمراً وأن لكل مرتحل مآبا

فالشاعر في هذا القول خرج من بيت جرير بن عطية والذي جاء به صريحاً في أول القصيدة وهذا يعني أن شحاتة سيقارب هذا التعبير أو ستكون هذه القصيدة الآلية التعبيرية للمقاربة معتمدة حركية قصيدة جرير.

ولقد اعتبر بيت جرير الشهير مولداً دلاليا و نافذة مهمة بل وباباً واسعاً للدخول في التعبير الذاتي. ومن هنا نرى أن البيت الثاني قد جاء كامتداد طبيعي لبيت جرير نفسه، ويبدأ بقوله (فحسبي) حيث استطاع جذب أطراف الإبداع في القصيدة ليضعها في يده محركاً القول حسبما يريد بعد ذلك.

وتأتي الصورة الاستعارية ليكون حكمته وفلسفته اللاذعة وذلك في قوله (دليل أن للأرزاق عمراً) حيث مزج بين هذا التصوير التشخيصي للعمر وبذلك قد قارب الشاعر بين الإنسان بحياته وبين رزقه، ولعل حمزة شحاتة قد ضمن الحديث النبوي المشير إلى أن الأرزاق تطلب الإنسان أو تطلب صاحبها كما يطلب الأجل الإنسان. وهنا تأتي مقاربة جديدة أو مقاربة فنية تضمينية يبرع فيها حمزة شحاتة، وذلك بشكل فني.

وتأتي الحكمة بعد هذه الجملة الاستعارية، في الشطر الأخير لهذه اللوحة في قوله: (وأن لكل مرتحل مآباً). حيث تنضم إلى قوله (فإن لكل ذي أجل كتاباً).

وتنداح دائرة هذه القصيدة عند حمزة شحاتة في شكلها الكبير، وفي أبعادها المختلفة ليتكون رؤية حجاجية لاذعة بارعة، برغم تسميته لهذه القصيدة بعنوان (هموم)، إننا نرى التشابه بين جرير وبين حمزة شحاتة من حيث المضموم المكون في هذه القصيدة.

ففي قصيدة جرير نرى تركيزه الواعي على تفرده أمام الناس فيقول[115]:

أنا البازي المدل على نمير أتحت من السماء لها انصبابا

فجرير مركز على تفرده بين أقرانه، وقد ساعده على تحقيق ذلك حركة التشبيه البسيط، أي الذي يعتمد على جانبين هما: (أنا + البازي).

ومن هذا الارتباط بين الضمير (أنا) المشير إلى ذات الشاعر والمولد لدلالات التحدي، وبين الطائر (البازي)، والمعروف بقوته وبمخالبه الشديدة، والتي ينشبها في صدور الآخرين، وبالطبع فجرير يستخدم التشبيه لإيجاد حركة الرمز المتولدة من هذا الربط التشابهي، فيقول بعد ذلك[116]:

إذا علقت مخالبه بقرن أصاب القلب أوهتك الحجابا

ترى الطير العتاق تظل منه جوانح للكلاكل أن تصابا

ويقارب حمزة شحاتة هذا القول بصورته المتعالية، والراسمة لشخصية جرير، فيتحدث عن الوظيفة التي رفضها ورفض بالتالي، هذه التنازلات التي تحيطها، وتعمل على الحفاظ بها أمام الآخرين، فيقول[117]:

وإن لطاعة الرؤساء سحراً تبلّغ من يطيف به السحابا

وما أخطأت إذا ألزمت نفسي كرمتها منها، وآثرت الصوابا

وتتمركز هذه المقاربة بين جرير وحمزة شحاتة في الصفات المشتركة بين الشاعر بين القوة ومعرفة الحق. ولكن حمزة شحاتة يؤثر اللغة البسيطة السهلة، ولكنها، هنا، غير عامية، وذلك لأنه يمهد لصورة قادمة بها انكسارات لاذعة ، وبها حركة دلالية في قوله(118):

فإن الحق أجدر باتباع　ولو كانت عواقبه هُبابا

وما حمدت لصاحبها المخازي　فأسلكها إلى الغايات بابا

وإن الفقر خير من ثراء　يكون مصير صاحبه عذبا

فهذه الصورة الممتدة لصفات شحاتة تعكس الجوانب العملية لمفهوم الرجولة، والذي يؤمن به إيماناً راسخاً.

واستطاع حمزة شحاتة أن يقارب بينه وبين رؤية جرير من عطية في تميزه وحفظ مكانته لكل ما يمتلك. وكذلك نرى الشاعر يسقط هذه الصفات في أسلوبه محاولا عمل موازاة تعبيرية لصراعه وشعوره، فيقول برؤية الفلسفية الساخرة(119):

وإن الفقر خير من ثراء　يكون مصير صاحبه عذابا

ولكن الغواية قد تفشت　فقامر كل مقترف ورابى

وجاهر بالمفاسد كل نذل　وخاض إلى منابعها العبابا

وأصبحت الوظائف كيمياء　تبدل (عدس) صاحبها (كبابا)

ينطلق حمزة شحاتة من أسلوب جريري يزيحه إلى ذاته، فإذا كان جرير يتفرد بكرامته ورفضه لكل صغائر الأمور فحمزة شحاتة يرفض الوظائف التي تسحب معها الغواية.

فالفقر خير من هذا الثراء الذي يجلب عذاب الضمير، وصراع الذات إننا نرى الإشارات الضمنية التلميحية عنده راسماً بذلك صورة تقاربية ضمنية عن بيع كرامته في سبيل الوظيفة، أو لمن يتقرب ويتزلف لرؤسائه طمعاً في الحفاظ على مكانته (الميري).

وتأتي صورة تلميحية تقاربيه أخرى - يريدها الشاعر وهي شخصية الناصح بتحويل القيم ، والتي رأيناها في قصيدة أبي دلش ولكنها شخصية كريهة عنده، وإن كانت تبدو في نصائحها شخصية واعية داهية.

ويرسم شحاتة في نهاية هذه القصيدة صورة تشبيهيه نادرة تعتمد على عرض السخرية اللاذعة، والدالة كذلك - على طبيعة التحول والذي يجره نفاق العاملين في الوظائف مع رؤسائهم فيقول:

وأصبحت الوظائف كيمياء   تبدل (عدس) صاحبها كبابا

لقد أظهر شحاتة الأثر السحري للوظائف، ولكن الرؤية رسمت بالأسلوب الشعبي (الدارج)، من حيث التحول: تحول (العدس إلى كباب) بفعل المادة الكيميائية الساحرة البارعة في تحويل طعام المرء من طعام دال على الفقر الشديد إلى طعام دال على الغنى وقوة الدخل وثراء المال.

والقصيدة الثانية، والتي قاربها حمزة شحاتة هي قصيدة شوقي والتي تبدأ بقوله[120]:

من حبيث بنردى أرق   ودمع لا يكفكف يا دمشق

وقال شوقي هذه القصيدة في حفل أقيم لإعانة منكوبين سوريا بحديقة الأزبكية في عام 1926.

وقد لجأ شوقي إلى إظهار حزنه وإعلان معاناته الشديدة مما حدث لدمشق فيقول[121]:

وبي مما رمتك به الليالي   جراحات لها في القلب عمق

وهذه الجراحات التي ذكرها شوقي قد حولها حمزة شحاتة وقاربها إلى جراحات ومعاناة من شظف العيش والفاقة فيقول[122].

فنحن هنا بلا وطن وأهل   نعيش سُدى على حال تشق

فلا شغل يجيب لنا فلوساً   ولا دخل يطول عليه عنق

وقد منعت حوالة كل شهر وكان المنع مشكلة تدق

وقالوا المنع أيام قصار فطالت والمطالب لا ترق

أسقط الشاعر ما بحاله من عناء في الغربة، وقارب بين ما يشعر به وبين ما عاناه شوقي في نكبة دمشق وما حدث فيها . وإذا كان شوقي قد خاطب دمشق في صورة تشبيهيه مكثفة (صورة استعارية تشخيصية) مقصودة، وذلك بالاعتماد على النداء في أول القصيدة ، ثم التوجه إليها بعد ذلك، فإن حمزة شحاتة قد اعتمد كذلك على المقاربة التشبيهية المكثفة وهي الاستعارة، فيقول:

الا يا بنت يعرب خبرينا متى تصفو الموارد وهي رَنْق

ثم يقول مزيحا لهمومه:

وماذا تبتغي الأسواق منا ونحن بها عبيد تسترَقُّ

كأنا والتجار خصوم حرب على الأقوات أو غرب وشرق

ولولا سترة المولى شحتنا وطال بنا على الأبواب دق

فقد فجّر حمزة شحاتة في هذه الأبيات، إحداث جوانب المفارقة، وذلك بإعطاء اللغة جانباً بين جوانب العنف والذي أوجد هذه الحدة التعبيرية للغة في مجالها غير الرسمي لتخرج بدلالات ثائرة.

لقد اعتمد على – ما قاله لو سيركل – على الحيز المتبقي من اللغة التعبيرية (اللغة العلية الشعبية)، وطولها مادة تشكيلية أخذت دلالاتها الصادمة[123].

فالانتقال في هذه القصيدة من اللغة الفصيحة إلى العامية الشعبية يُعد أسلوباً قتالياً لاذعاً، يواجه به هذه الحياة المرة التي ربما تدفعه إلى التسول (كما يشير إلى ذلك) ولقد أدى التحول الاجتماعي بالشاعر حال اليسر والمال والمكانة إلى حالة العدم والفاقة الشديدة، بل والوحدة القابعة في

حيز ضئيل أشبه (بالسجن) منه بالمكان الحر ففي سؤال شحاتة نرى هذه الدلالات:

وماذا تبتغي التجار منا ونحن بها عبيد نسترق

وبالطبع فإن السؤال هذا بعد مقاربة واضحة للشاهد النحوي المعروف:

وماذا تبتغي الشعراء مني وقد جاوزت حد الأربعين

فالسؤال الذي طرحه شحاتة يعتبر من أساليب العنف اللغوي، فجاءت الصورة التشبيهية اللاذعة والتي تكونت في شكل حاد في الرؤية (فكأنهم والتجار) في مقاربات تشبيهيه واضحة فهم على الجانب التشبيهي خصوم حرب.

الشاعر وحاله – التجار وصراعاتهم معه

= خصوم الحرب

الشدة

المنع

المكر

الغلظة

وزاوية الصراع هذه عند شحاته تجعلنا ننظر إلى زاوية أخرى عند الشاعر عبد الحميد الديب في قوله[124]:

أشعر اليائس يوما بالسرور
تحمدوا بين الورى طول الدهور
إن للأرزاق أفلاكاً تدور

والـذي يـهـدأ أحـيـــانـاً يـثـور

أيـهـــا الـنــاس ارحـمــوه

فعبدالحميد الديب يعاني غلظة الناس كما يعاني شحاتة نفس الأمر غلظة التجار وموقفهم النفعي الشديد. وكلا الشاعرين لجأ إلى لغة عنيفة (لاذعة الدلالة) وذلك بفعل الحركة التصاعدية للألم عندهما.

وفي قوله حمزة شحاتة نرى المفارقات التي تولد ما يشبه (النكات)، وذلك بفعل القول الدال على التحول الاجتماعي الذي يعايشه الأديب فيلجأ إلى هذه اللغة[125].

لقد اخترق حمزة شحاتة اللغة الفصيحة منتجاً لغة مقاربة لشاعره في حدتها، وفي موقفها، وهذه ظاهرة لم تأت عنده طفرة في قصيدة واحدة وكفى ولكنها أسلوب عنيف للتعبير عند معاناته معلنا بذلك موقفه.

وفي قصيدة مع غاندي والتي عارض فيها شوقي نرى اعتماد الشاعر على نوعية خاصة من عنف اللغة في لهجتها الصغرى: أي في تكونها الثقافي الشعبي، والمتكون من المتبقي من اللغة، أي من طبيعة اللغة الفنية العدولية أو الانزياحية[126]:

لقد بدأ حمزة شحاتة قصيدته مركزاً على مطلع شوقي[127]:

سـلام مــن صـبـا بـردي أرق ودمـع لا يـكـفـكـف يـا دمـشـق

ثم يدخل في رؤيته الذاتية بعد ذلك قائلاً ومحاوراً هذه الشخصية:

ولـوا أسـعـفـنـي الـدهـر لـقـابـلـتـك فـي الـهـنـد
ولـكـنـي كـمـا تـدري فـقـيـر عـاري الجـلـد
أضـعـت الـبـيـت والـقـرشـين فـي الـتـهـلـيـس والجـد
وبـعـت الـعـنـزة الـكـبـرى عـلـى صـاحـبـنـا الـسـندي

لقد ظهر عنف اللغة في هذا التعبير من خلال محاولة التعبير عن معاناته الشخصية، التي دفعته لعمل مقاربة بينه وبين غاندي وكانت الإسقاطات أو الإزاحية كما يقول علم النفس حيث يجعل من شخصية غاندي صديقاً له وقد استطاع شحاته أن يتقمص ويرتدي هذا القناع الاستعاري، وقد جمع بينهما هذه المعيشة شديدة الشظف.

لقد وصف تحول الحال هنا وحوله إلى تشكيل في مقاربة تشبيهيه لها مجالها الدلالي ومن هذه المشابهة والمقاربة الإشارية التي نراها في دلالية العنزة (التي كان يصطحبها غاندي معه في كل مكان) يعيش على لبنها، ويغزل من صوفها ملابسه، وأن حمزة شحاتة يشير إلى هذه العنزة التي ادعى أنه كان يمتلكها، ثم اضطر إلى بيعها لينفق على صديقه الفقير السندي.

فهذه الرؤية المشيره إلى غاندي تشرح حال الشاعر وتعد عنفاً تعبيرياً منه، حيث الإشارة إلى حياته الصعبة وهو في هذه المرحله وتلك إمكاناته الأدبية.

وقد لجأ حمزة شحاتة إلى امتداد التشابه بينه وبين غاندي في شكل ترشيحي تقاربي فأضاف اللغة المشتركة، عندما طعم القصيدة بكلمات هندية تأخذ انضمامها واندماجها في السياق اللغوي، مكونة اللهجة الصغرى التي يقول عنها لو سيركل.

ويخاطب شحاته غاندي في حاله الالتجاء إلى التساوي في الموقف فيقول[128]:

وأرثيك و ترثيني لعل رثاءنا يجدي

ولا يقف حمزة شحاتة عند هزة النقطة الجامعة بينه وبين غاندي ولكنه يقوي العلاقة التشابهية التقاربية، فيجعله يسمع لشكواه في قوله[129]:

وقد ضيعني قومي وقد ما أنكروا جهدي
وما بددت من وقت وما فرقت من نقد
وكم من أمة يشقى بها الأحرار من رشد

وشحاته يعود إلى عنف اللغة ويعزز هذا العنف وذلك بالتلميح عن طريق السؤال الاستنكاري.

وامتداداً لهذا التلميح بإنتاجه الدلالي فإن حمزة شحاته في نهاية القصيدة يكثف الرؤية التشبيهية، وذلك بالاعتماد على تلميحات التعبير بالصورة المقاربة أو ما يعرف بالبلاغة بمصطلح التشبيه الضمني فيقول[130]:

وقد يعدو كلاب الحي — من جهل على الأسد
وإن أدبرت الدنيا — تساوى الشهم والوغد

الهوامش

1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني جدة، م.ع. س، 1991، ص 85.

2) نفسه ص 82.

3) عبدالقاهر: نفسه ص 100.

4) R. fowler, linguistics and novel. London, 1988. P. 113.

5) أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق، بغداد، العراق، 1981، ص 60.

6) محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997، ص 137.

7) ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، جـ 2، ص 115.

8) وهذه التعريفات أوصاف لجوانب خاصة من التشبيه، وهي تعريفات تقريبية.

9) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق وشرح، أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار الرفاعي، الرياض، م.ع . س طبعة ثانية ، جـ 2، ص 76.

10) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، مكتبة المقتطف، القاهرة، جـ 1، ص 101.

11) ابن خلف، مواد البيان، تحقيق حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفتح ليبيا، 1982م.

12) Oxford. Dictionary, Oxford university press. London, P. 1080 وينظر Marly cray, dictionary of literary term, London, 1982, P. 62.

13) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1973، ص 208.

14) انظر: Laurance structure. Sound and sense, London, 1989, P. 112.

15) C.M. Bowra, Heroic poetry, London, 1962 P. 296.

16) ينظر الخبر في الموشح للمرزباني، وأسرار البلاغة لعبدالقاهرة الجرجاني.

17) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 191.

18) عبد القاهر، نفسه ص 190.

19) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، جـ 1، ص 145.

20) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، لبنان، 1989، ص 96.

21) محمد مندور، الأدب وفنونه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 2000، ص 38.

22) عصام قصبجي، المحاكاة، دمشق – سوريا 1989م، ص 120.

23) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق وتقديم حفني شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص 120.

24) أبو يعقوب السكاكي، المفتاح، ضبطه وكتب حواشيه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1979، ص 217.

25) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 127.

26) Colleridge, Bibiographia, edited by Jams and Engell and W. Jacks. London, 1983, P. 118.

27) انظر، مصري حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص 73.

28) يحي بن حمزة العلوي، الطراز ط 1 ص 147.

29) عصام قصبجي، المحاكاة ص 132.

30) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية، القاهرة، 1956، ص 60.

31) انظر حامد عبدالقادر دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ب – ت ص 159.

32) انظر حمزة شحاتة/ إلى ابنتي شيرين دارتهامه جده. المملكة العربية السعودية 1980ص 36.

33) حمزة شحاتة: الديوان ص 311.

34) C. Spurgen: Shakespeare's Imagery and what it tell is. Cambridge University pres 1965. P 4.

وانظر كذلك: M.Mury , counties of mind, oxford University pres, 1931, p -23.

35) انظر حمزة شحاتة: الرجولة عماد الخلق الفاضل، مكتبة تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، 1981م ص 66.

36) انظر حمد عبدالقادر: دراسات في علم النفسي الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة ب، ت 156 وما بعدها.

وينظر كذلك جابر عصفور، المرايا المتجاورة «الهيئة المصرية العامة للكتاب» القاهرة 1989 ص 130 وما بعدها.

37) عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة ج. م. ع1984 ص 82.

38) حمزة شحاتة إلى ابنتي شيرين ص 86.

39) حمزة شحاتة الديوان ص 37.

40) حمزة شحاتة الرجولة ص 46.

41) حمزة شحاتة الديوان ص 37.

42) حمزة شحاتة الرجولة ص 25.

43) حمزة شحاتة إلى ابنتي شيرين ص 61.

44) حمزة شحاتة الديوان ص 37.

45) الديوان ص 37.

46) نفسه ص 39.

47) نفسه ص 37.

48) انظر عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جده، المملكة العربية السعودية ص 118.

49) شحاتة الديوان ص 25.

50) أ أ - ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية 2005م ص 130.

- انظر كذلك: رينيه ويلك ووارين: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي بيروت لبنان، 1972 ص 150.

51) انظر حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الخونجه ص 132 وقد تأثر في هذا القول بأبي علي بن سينا فيلسوفه المحبوب لديه.

52) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة قراءه وحققه الشيخ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، 1989 ص 72.

53) حمزة شحاتة: الديوان ص 281.

54) الديوان ص 281.

55) عبدالفتاح أبو مدين، حمزة شحاتة ظلمة عصره، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ص 16.

56) انظر عثمان الصالح العي الصوينع: حركات التجيد في الشعر السعودي المعاصر، المملكة العربيمة السعودية، ص 31.

57) عبدالله الغذامي الخطيئة والتكفير ص 229.

58) عبدالله شحاتة الديوان ص 281.

59) Casdine Spwsgeon, Ibid, P. 3.

60) حمزة شحاتة الديوان ص 282.

61) نفسه ص 304.

62) نفسه ص 282.

63) G, lakeff , Mark C. Metaphors welive by Lundan 1963 p . 121.

64) جانجاك لوسركل: عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، مراجعة سعد مصلوح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2005 ص 89.

65) حمزة شحاتة، الديوان ص 282.

66) نفسه ص 282.

67) نفسه ص 283.

68) C. Spergeon ibid p . 130.

69) عزيز ضياء: جسور إلى القمه مكتبة تهامة، جده المملكة العربية السعودية، 1981م ص 130.

70) التكرار عند شحاتة يعد قوة نفسيه خاصة تحتاج لدراسة مستقلة.

71) الديوان ص 284.

72) انظر محمد عابد الجابري تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثامنة، بيروت، لبنان، 2002 ص 13.

73) محمد شوقي، الشوقيات دار العودة، بيروت، جزء 1 صفحة 87.

74) حمزة شحاته، الرجوله ص 101.

75) انظر فايز الدايه: جماليات الأسلوب دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان 1990 ص 120.

76) metaphor we live by p . 35.

77) حمزة شحاته الديوان ص 285.

78) انظر يوسف سامي اليوسف الخيال والحرية، مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا 2003 ص 36.

79) حمزة شحاتة الديوان ص 284.

80) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط 11، 2000 ص 287.

81) حمزة شحاته الديوان ص 285.

82) راجع في الحديث عن وحدته حمزة شحاتة، عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 200 وما بعدها.

83) راجع إشارة حمزة شحاته نفسه في رسائله إلى ابنته شيرين ص 34.

– كذلك محمد عبدالمنعم خفاجي الشعر والتجديد ص 284.

84) إلى ابنتي شيرين ص 34.

85) ديوان حمزة شحاته، ص 285.

86) راجع محمد عابد الجابري بنية العقل العربي ص 36.

87) ديوان حمزة شحاتة ص 285.

88) انظر حامد عبدالقادر دراسات في علم النفس الادبي المطبعة النموذجيه القاهرة ب، ت ص 41.

– وانظر ايضاً c. spearman creative mind p 87 نقلاً عن حامد عبدالقادر دراسات في علم النفس الادبي ص 41.

89) انظر (جان جاك لوسيركل) عنف اللغه، ص 304.

90) حمزة شحاته الديوان، ص 286.

91) نفسه 286.

92) نفسه 286.

93) انظر الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني تحقيق الإبياري دار الشعب 1389هـ ص 2994.

وانظر هذاع بن عيد الشمري ابو الف العجيلي مفخرة من مفاخر العرب توزيع دار أمية، الرياض 1416هـ.

94) انظر هذاع الشمري، المرجع السابق ص 8، 9، 10.

95) حمزة شحاتة الديوان ص 312.

96) نفسه 312.

97) انظر محمد رضوان عبدالحميد الذيب وشعره المجهول، دار الكتاب العربي القاهرة، عام 2005 ص 150.

98) حمزة شحاته، الديوان 312.

99) نفسه 312.

100) راجع أحمد قيس، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص 85.

101) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 92.

102) حمزة شحاته الديوان، ص 312.

103) حمزة شحاته الديوان، ص 312.

104) حمزة شحاته الرجولة، ص 69.

105) حمزة شحاته الديوان، 314.

106) نفسه 314.

107) نفسه 314.

108) انظر (جان جاك لوسيركل) عنف اللغة 387.

109) حمزة شحاته الديوان، 308.

110) نفسه، 315.

111) نفسه 316.

112) نفسه 316.

113) انظر ديوان جرير بن عطية شرحه وقدمه محمد ناصر، مكتبه الباز، مكة المكرمة المملكة العربية السعودية، 1986 ص 102.

114) حمزة شحاتة، الديوان 318.

115) ديوان جرير، ص 60.

116) نفسه ص 60.

117) حمزة شحاته الديوان، 318.

118) نفسة 318.

119) نفسه 318.

120) الشوقيات دار العودة، لبنان، بيروت، المجلد الثاني، ص 74.

121) الشوقيات، ص 74.

122) حمزة شحاته، الديوان 322.

123) جن جاك لوسيركل، عنف اللغة، ص 213.

124) محمد رضوان: عبدالحميد الديب وشعره المجهول، ص 390.

125) رياض فريحه الفكاهه والضحك في التراث العربي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1998، ص 10.

126) انظر عنف اللغة، ص 214.

127) حمزة شحاته، الديوان، 318.

– وانظر الشوقيات جزء 3 ص 215.

128) حمزة شحاته الديوان 319.

129) نفسه 318.

130) نفسه 318.



«هب جمالك حيثما حللتَ ولا ترج الجزاء ولا الثناء فغعالك – في غيابك – تعلن عنك: إني هنا وتفصح عنك آلاف المفاهيم... وتتبدى كذلك في كل مقام»

ريلكه (الحرف الأول -1899م)

يبدو أن الاطمئنان لفكرة اتحاد السياقات الداخلية والخارجية في إخراج جنين النص الأدبي، وتأثير كل عنصر من عناصر السياق في ولادته ونموه، أكبر هذه الأيام، بعد تجاوز مرحلة تنظير النقد البنيوي وما تبعه من نظريات تشريحية أو تفكيكية أو تقويضية كما يحلو للبعض تسميتها، والوصول إلى محاولة قراءة النص قراءة شمولية، لا تحدده بمحاولة صهره ليناسب الوعاء/ النموذج المتاح، قراءة تستحضر كل ما يمكن أن يترك بصماته على النص، وتسلط الضوء عليه بقدر ما يستحق، دون إفراط في التعامل، أو تشنج في الرفض.

من هنا يمكن القول إن النص الأدبي لدى حمزة شحاتة لا يختلف عن باقي النصوص من حيث هو كائن حي، يؤثر ويتأثر في سياقه الخاص بكافة عناصره.

على أن العناصر لا تتساوى في تأثيرها على النص الأدبي – لحمزة ولغيره – فحين تطغى المرجعيات الثقافية على المؤثرات البيئية في نص ما مثلاً، يلحظ القارئ المدقق – وغير المدقق أحياناً – ارتفاع نسبة حضور عنصر على آخر، لكن هذه النسبة لا تمثل اهتمام هذه الورقة، وإنما كان حضورها هنا نوعاً من التمهيد المبسط، لما سيتم التركيز عليه خلال الأسطر المتواضعة المقبلة.

عنصر من عناصر السياق كان له حضور وامض في أدب حمزة شحاتة، وهو ما يهم هذه الورقة أن تلقي الضوء عليه، ذلك العنصر هو

شخصيته - رحمه الله - وما حملته من سمات متناقضة[1]، تركت بصماتها واضحة على أدب حمزة عموماً، وعلى جزئيات مختلفة منه، ولعل اجتماع عدد من الصفات غير المشهورة بين الناس والمتناقضة أحياناً في شخصه، جعل الطابع الغرائبي سمة من سماته، كما يقول الدكتور صالح الزهراني في أحد أبحاثه: «فحمزة شحاتة غرائبي في كل شيء، غرائبي وجوهري في حياته، وفي فقهه للواقع، وإدراكه لكنه الحياة والأشياء والكائنات، وبحثه عن الجوهر النادر في الأفكار والأشياء»[2]، ويذكر عزيز ضياء أن حمزة حين قرأ رواية (ابن الطبيعة) - والتي كان لها فيهم أثر لا ينسى - كان يطيب له أن يسمي أصدقاءه بأبطال القصة، لكنه اختار لنفسه شخصية البطل الأول (سانين) والذي تدور حول حياته معظم أحداث الرواية[3]. هذا الموقف يُظهر ما كان لحمزة من حب للتفرد والتميز، لكن نظرة أعمق لبطل الرواية (سانين) قد تكشف أكثر من ذلك.

تدور أحداث الرواية حول عدد من الشبان والشابات في بلدة روسية، وتحكي تفاصيل همهم اليومي بمسحة من الرومانسية، تلك التفاصيل تهتم بالحب والجنس والزواج والأسرة والغيرة، لكنها لا تهتم بالسياسة والحرية والفلسفة إلا قليلاً.

أما (سانين)، فهو شاب غامض، قضى شطراً من حياته بعيداً عن أهله، وعاد شخصاً آخر، «ولم تكن معارف وجهه وصوته وشمائله قد تغيرت إلا قليلاً. ولكن شيئاً غريباً جديداً ناضجاً حدث على شخصيته فأجال في محياه ضوءاً وأكسبه معنى لم يسبق بهما العهد»[4]. عاد يغلب اليأس والأسى عليه، يفكر فيما لا يفكر فيه أبناء بلدته لكن التشاؤم يغلب على ما يفكر فيه، فهو يفكر في الحرية لكنه في الوقت ذاته يفكر في الموت كأقرب الحقائق للحياة:

«فأجابها سانين: إن الإنسان لا يمكن أن يكون فوق الحياة لأنه ليس إلا جزءاً منها، وقد يسخط ولكن مرجع السخط إلى نفسه، فهو إما لا يستطيع

أو لا يجرؤ على أن يأخذ من كنوز الحياة ما يسد حاجته، ومن الناس من يقضون حياتهم في السجون وهناك غيرهم آخرون يخافون أن يفروا منها كالطائر الأسير يفرق من الطيران إذ يطلق له، والجسم والروح معاً يكونان كلاً متجاوباً لا يزعجه إلا دنو الموت الرهيب، ولكننا نحن الذين نقضي على هذا التلاؤم»(5).

ويفكر في السياسة أيضاً لكنْ باعتبارها وسيلة لتسيير الزيف في وطنه؛ وطنه المكبل بالقيود:

«فسأله يوري مضطرباً: ولكنْ ألم يخطر لك قط أي عصر فظاعة وإراقة دماء كان خليقاً أن يكون لولا أن حالت المسيحية دون ذلك؟ فأجابه سانين بإيماءة مستخفة: ها! ها! حدث في بادئ الأمر أن (الميدان) – تحت ثوب المسيحية – تلطخ بدماء الشهداء ثم حدث بعد ذلك أن الناس كانوا يذبحون أو يلقون في السجون أو محابس المجانين. والآن يسفك كل يوم من الدم أكثر مما يمكن أن تريقه ثورة عامة»(6).

وبسبب ذلك التفكير اكتسب سانين شخصية مؤثرة في أصدقائه ومجتمعه، لكنه كان يكره التواصل بطريقتهم، كما كان ثائراً في داخله على الكثير من عادات مجتمعه، لا يرضى بالهدوء الذي يكتنفه، ولا تقنعه السعادة الظاهرية التي تصبغ محيا أهله، وينظر إليهم نظرة ساخرة، نظرة من غاص في بواطن الأشياء، واكتشف أسرار الحياة وألاعيبها، لذلك كان همه الحرية وحلمه الهجرة من بلدته دون عودة. غير أنه يدخل في دوامة أصدقائه، بما فيها علاقة أخته المراهقة بالضابط الأهوج (سارودين)، وتعلق صديق العائلة (نوفيكوف) بأخته، ومغامرات الشبان والشابات في بلدته وأشياء أخرى، لكنه لا يلبث أن يعود لحلم الحرية بعد كل فترة، حتى يتحقق حلمه بالهجرة دون علم أهله ولا أصدقائه.

يمكن القول إن (سانين) – باعتبار أبناء بلدته – كان غرائبياً أيضاً، فلم تكن تشغله هموم أفراد بلدته الساذجة، وكان يتطلع إلى أبعاد أوسع وآفاق

أعلى، فهل كان حمزة حين اختص نفسه بشخصية (سانين) يؤسس تصوراً مسبقاً عن شخصيته؟ الجواب على هذا التساؤل يتطلب وقوفاً عند أبرز الصفات في شخصية حمزة شحاتة.

أبرز تلك الصفات التي كانت شخصية حمزة تحملها هي التشاؤم، ويحاول الدكتور شوقي ضيف الوصول إلى تبرير لتشاؤم الإنسان فيربط بين طموحه والكون معتبراً إياهما قوتين تؤثران في الإنسان فيقول: «وكثير من الناس تتنازعه هاتان القوتان من الكون ومطامحه ويمضي في حياته دون أن يفكر فيهما أو يبحث ويستقصي، فهو يعيش حياته دون محاولة لإدراكها وما يغشاه فيها من بلاء ومحن، ولكن يوجد دائماً من يحاولون فهم الحياة والوقوف على كنهها فيحارون حيرات مختلفة، يحارون فيما يصيبهم من شرور وفيما يقف دون مطامحهم من سدود، ويحارون في مصيرهم ومصير الإنسان ولماذا يدفع إلى الموت، وقد يغلبهم أثناء تفكيرهم اليأس والقنوط، فإذا هم متشائمون وإذا كل ما حولهم يبعثهم على التشاؤم الشديد»[7]. ويورد عبدالله عبدالجبار موقفاً بين شخص وآخر حول التشاؤم والتفاؤل لدى حمزة فيقول: «قال بطل القصة لصديقه :إنني أفضل الأستاذ حمزة على غيره من الناس. فسأله الصديق: لماذا؟ فأجابه: لأنه متشائم وغيره من الناس متفائل. قال له: أرجو إيضاحاً أكثر. فقال له: إن المتفائل يظل يلح على غريمه ومدينه ولا ييأس أبداً حتى يتقاضى دينه، أما الأستاذ حمزة فيدين الشخص ويعرف قدماً 99٪ أنه لا يرد دينه، فهو إذاً متشائم وأنا أموت في التشاؤم»[8].

القصة السابقة لا تحتاج إلى تعليق عما اشتهر به حمزة من تشاؤمه بين الناس، لكن شهرته لم تأت من فراغ فأدب حمزة مليء بومضات واضحة من آثار تشاؤمه الذي وإن تضخم في المرحلة الثانية من حياته أي بعد هجرته إلى مصر واعتزاله، إلا أنه كان معه من المرحلة الأولى، فهاهو يقول في كتاب (حمار حمزة شحاتة) بعد أن تحدث عن ترويض الزمن له: «والدنيا عندي صور تتدافع أو موجات يزجي بعضها بعضاً، والمدفوع منها يدفع ما أمامه،

والكل سائر إلى الهمود. وما أرى من هذه الحياة الواسعة المزدحمة الصاخبة إلا هذه الرقعة التي تضمني تارة وأضمها أخرى، وهي - مثلي - جزء من الأرض يشع فيه الحس، وكلانا بعد موفٍ على غاية مقدره من الفشل والخمود»[9]، غير أن التشاؤم تزداد حدته مع مرور الأيام بحمزة في مهجره المختار ليستحيل يأساً وقنوطاً، فيظهر جلياً في شعره ونثره، من ذلك قوله:

«حبيبتي

عاش المحال مرة ومات

ولن يعود ميت إلى الحياة

حاولت قبل أن تحاولي

وعدت صامتاً

وليس من جديد

لن تصنعي المحال

لن تصنعي النار من الرماد»[10]

ويقول في كتاب (إلى ابنتي شيرين): «إن بقاء العالم خمساً وعشرين سنة مقبلة، ليس مضموناً ولا بنسبة 50٪»[11]، كما يمتلئ كتابه (رفات عقل) بروح التشاؤم واليأس من الحياة، يقول: «ن الشباب هنا كالشيخوخة؛ لا مستقبل له»[12]، ويقول: «لا شيء يعطي تفسيراً تاماً للحياة إلا الموت»[13]، ويقول: «مادام الموت هو المصير، فالحياة مهزلة، أسخف ما فيها الأمل والطموح»[14]، وهو يبرر تشاؤمه بقوله: «إذا اتسم الإقبال على الحياة بميسم اللامبالاة، كان التشاؤم في صورته اللامعة»[15]، وقوله: «إن الابتسام للحياة ليس دليل التفاؤل دائماً، قد يكون دليل السخر ودليل الإذعان بالواقع»[16]، وقد طال تشاؤمه من شعره، فأصبح في أخريات حياته يتشاءم منه، فقد أورد محمد باخطمة ثلاث قصص عن تشاؤمه من شعره، أولاها أن رجلاً سرق

قصيدة لحمزة يوماً من الأيام، ومضت الأيام وحظوظها باسمة للسارق، إلا أنها أدارت صفحة وجهها عنه بعد ذلك فانقلبت الحياة عليه، أما الأخرى فملخصها أن مطرباً مشهوراً هو (طلال مداح) غنى له إحدى قصائده، ثم تعرض لحادثة سقوط من شرفة منزله بعد غنائه القصيدة بشهور، وتتلخص الثالثة في أن وزير خارجية سابق لجمهورية السودان، كان قد أبدى إعجابه بشعر حمزة في إحدى المناسبات، وما هو إلا شهر حتى عُزل من منصبه، والشاهد في القصص الثلاث أن حمزة ما أن يسمع بمآل كل شخص من الثلاثة حتى يردد عبارته: لقد أدركته بركات شعري[17].

صفة أخرى تناقض التشاؤم في شخصية حمزة، فقد كان يتطلع للمزيد وللأفضل دائماً، وينشد الكمال في كل شؤون حياته، فهو يقول عن أدبه: «ولم اكن راضياً قط عن أثر من آثاري الأدبية بعد تأمله، ولذلك لم أفكر في جمع هذه الآثار. ولا شك أن قدرتي لا تجاري شعوري بالكمال، أو بما يدنيني منه، إنني أشعر باختناق وباشمئزاز من خير ما يتقبله الناس من إنتاجي، لأني أحس بدقة متناهية كل جوانب النقص فيه مهما خفيت»[18]، ويسأل محمد علي مغربي سؤالاً يدل على تطلع حمزة أن يظهر بما يرضيه قائلاً: «لقد ذكرتُ في تراجمي لكثير من الأعلام أن بداياتهم دائماً كانت تبشر بالإجادة والإبداع، أما حمزة فكان الإبداع سمته البارزة منذ أن عرف الناس شعره، فهل أخفى هو مالا يرتضيه من بداياته حتى يظهر للناس بالصورة المشرقة التي أراد بها أن يواجه الناس؟ إن كان ذلك فهو دليل جديد على تمكن حمزة من ناحية الفن الذي يزاوله فلا يطلع الناس منه إلا على الجودة والإبداع»[19]، ويقول عزيز ضياء عن ولعه بإتقان ما يريد: «إن خصيصة حمزة التي تبدو خليقة من خلائق العبقرية النادرة، هي القدرة على إتقان ما يولع بإتقانه، بحيث لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق فيما يعن له أن يعنى بمعرفته ودرسه..كان لا يكتفي بمجرد الإلمام، على قاعدة الأخذ من كل فن بطرف، وإنما الذي يجهد نفسه فيه، هو استغراق واستيعاب كل ما يستهدفه من عناصر تكوينه ومادة وجوده... ولا يقف ما كان

يولع به عند الشعر أو النثر أو الفلسفة أو علوم اللغة العربية وتاريخها وأدبها القديم والحديث، أو ما يتصل بكل ذلك من المعارف وألوان الثقافة وأغنية الفكر، بل ينسحب هذا الحرص على التفوق والاتقان حتى على أسباب اللهو، فقد تعشق الموسيقى والعزف على العود مثلاً، فلم يكتف بأن يكون واحداً من المعدودين في الحجاز بالبراعة النادرة في هذا العزف، وإنما عكف على دراسة الموسيقى العربية»[20]، بالإضافة إلى العزف أتقن حمزة لعبة (الكيرم) حتى صار البطل الأول فيها كما أتقن الشطرنج[21] وكرة القدم[22] وطهو الطعام[23]، يقول أحمد عطار عنه: «كان علماً في الموسيقى، يجيد العزف والضرب على بعض الآلات وكانت ريشته في العود صناعاً كما كان قلمه ولسانه، وكان صوته كفاء ريشته. وكان يجيد الألعاب ويتفوق فيها على البارعين، فقد برع في الشطرنج و(الضومنة) و(الداما) وكنتُ أشهده وهو ينتصر على منافسيه»[24]. ويكشف حمزة لابنته شيرين كثرة رغباته حتى بعد أن تقدم به العمر فيقول: «من آلاف الرغبات التي اجتنبتني أن أكون خياطاً وصانع أحذية وطباخاً على مستوى الاحتراف وصاحب فرن وحلوانياً مودرن، وصاحب محل ألبان ومطعم»[25].

سعْي حمزة إلى الكمال وإتقان ما يريد إتقانه ولّد لديه صفة أخرى تركت أثراً في أدبه، تلك الصفة هي اعتداده بنفسه اعتداداً واضحاً، وثقته الكبيرة في عقله وقلمه، أليس هو القائل:

«ورفيقي رأيي ونفسي أنيسي   وسلاحي قلبي وعيني الدليل»[26]

والقائل:

«فحملتُ بين البارزين وكلهم   دوني وقلَّ من الرجال نظيري»[27]

والقائل يمتدح قلمه:

«قلمي لم تزل لمجدكَ أهلا   في دواعي النهوض بالأعباء
لم تزل في مآزق الضنك سيفاً   صارم الحد يعري المضاءِ

لم تزل حامل اللواء وداعي عرقه الحي في أبي الزهراء»[28]

أليس هو من تنضح أبياته بعزة النفس ورفض الهوان مهما كان مصدره:

«أنا للمجد والهوى يؤثر العزّ وغيري لغيره مخلوقُ»[29]

«لا طوينا على الهوان نفوساً لحبيب ولو برانا النحولُ»[30]

ولم تكن عزة النفس واعتداده بقلمه وفكره مجرد أفكار يفتخر بها في قصائده وحسب، بل تترجمها مواقف عديدة تدل عليها بوضوح تام، وإن كانت أغلبها في طور حياته الأول قبل أن يعتزل الناس، منها ما يذكره الدكتور عبدالله مناع من أن أول ما أثار حفيظة حمزة على العواد أن حمزة «كان يُطلع العواد على قصائده لإجازتها أو استخراج رأيه فيها، فكان يبدي عليها بعض الملاحظات»[31]. كذلك يظهر اعتداده في تنصله من المقدمة التي كتبها لكتاب عبدالسلام الساسي (شعراء الحجاز في العصر الحديث) ونشره إعلاناً في صحيفة البلاد يتبرأ منها[32]، لأن الساسي «حذف جملاً من المقدمة كانت تمس أحد الأدباء الرواد في الحجاز ممن له يد فضل على المؤلف وسواه من الأدباء، وهذا ما أغضب حمزة شحاتة، وأدى به إلى أن ينكر المقدمة كلها، وينفي نسبتها إليه»[33]، ورغم أن عبدالفتاح أبومدين لم يؤكد أن الحذف هو سبب تنصل حمزة، فجاء في عبارته: «ولعل مرد ذلك أن جامع ذلك الكتاب الأستاذ عبدالسلام الساسي رحمه الله قد حذف منها كلمات أو سطوراً - لا أدري - لأن أحداً لم يعلن لماذا تبرأ منها كاتبها؟»[34]، كما أن إبراهيم فلالي يرد تنصل حمزة إلى اتفاق بينه وبين الساسي كوسيلة إعلان غير تقليدية للكتاب[35]، بالإضافة إلى أن أحد من اتُهم بكتابتها وهو عبدالله عبدالجبار[36] يرد تنصل حمزة من المقدمة إلى أن حمزة «قد دبّس الساسي في أحد مقالبه الظريفة»[37]، رغم آراء الثلاثة الأخيرة في تبرير التنصل من المقدمة، إلا أن الدكتور الغذامي يذكر أن حمزة «ما فتئ ينكرها حتى وفاته»،

ما يدل على أن الموقف أكبر من مداعبة أو اتفاق إعلاني، وهو ما يدل أيضاً على إكبار حمزة لرأيه، وثقته المفرطة في حكمه.

ويبدو أن سمة المتحدث البارع التي اشتهر بها حمزة، كانت صورة من صور اعتزازه بنفسه، وببلاغة لسانه، وثقافته الواسعة، وقد كانت من أبرز ما يميز شخصية حمزة، بل إنها كانت - بالإضافة إلى شعره وأخلاقه - سبباً رئيسياً في شهرته وتعلق الناس باسمه، يقول عبدالله عبدالجبار عن هذه الصفة: «وحمزة أديب معروف باللسن والقدرة على الحجاج والجدل الطويل، حتى ليظل في بعض الأحيان يناقش عشرين ساعة متصلة دون سأم أو كلل»[38]، كذلك يقول باخطمة حين رأى حمزة لأول مرة: «كان في المجلس كوكبة من الأدباء يتصدرهم الأستاذ حمزة شحاتة وكان هو الذي يمسك بأطراف الحديث في وقار وإجلال وصوت جهوري، يمتلك ألباب من يستمع إليه»[39]، ويروي باخطمة قصة تؤكد قوة تأثير حمزة في مستمعيه فيقول: «في عصر ذات يوم كنت على موعد معه لنكون في استقبال أحد الشخصيات، وذهبت إليه قبل الموعد بساعة فلم أجده في المنزل وقيل لي إنه ذهب للطبيب وينتظرني هناك، وكانت عيادة الطبيب قريبة من منزله، ذهبت إليه فرأيت منظراً أدهشني، فقد كانت أمام العيادة عيادة لطبيب آخر ووجدت طبيبي العيادتين والعاملين فيهما من ممرضين وممرضات والمرضى الذين قصدوا العادتين طلباً للعلاج، رأيت الجميع وقد جلسوا في صمت وإنصات كبير إلى فارسنا وهو يتكلم عن نظرية الوراثة، فوقفت أسمع وحين وجدت أن موعدنا قد قرب حاولت بإشارة مني تذكير فارسنا بالموعد فإذا بالجميع وفيهم الأطباء والمتعلمون وأنصاف المتعلمين والبسطاء ينظرون إلي حنقاً ويطلبون مني الصمت»[40]، ويتحدث الصديق الوفي عزيز ضياء عن هذه الصفة قائلاً: «إن الشعر لم يكن وحده خصيصة الشاعر الذي استقر في الأذهان عبقرياً من عباقرة هذا البلد في القرن العشرين، فهو - رحمه الله - طراز فريد في شخصيته كمحدث، يملك أذهان وأسماع مستمعيه»، حتى إن براعة لسانه كانت سبباً في خروجه من قضية أمنية أيام شبابه[41]، ويقول

عنه محمد شاهين أحد أصدقائه في مقال نشره بعد وفاة حمزة: «والأستاذ حمزة شحاتة يرحمه الله محدث لبق ومن الطراز الأول وحديثه فيه تطريب وفيه لذة وفيه جمال فإذا تحدث كان الكل آذاناً صاغية، وكم من مناقشات أدبية عاتية كانت تدار في كل أمسية وفي رحاب حديقة (بركة ماجن) بمحلة المسفلة كان يحضرها في أكثر الأحيان الأساتذة أحمد قنديل وعزيز ضياء وأحمد خليفة رحمه الله وطاهر زمخشري وعبدالله عريف، وكان في تلك الندوات الأدبية صاحب القول الفصل في القفلة الأخيرة»[42]، ويذكر الدكتور عاصم حمدان أن «خصوم شحاتة في الساحة – آنذاك – كانوا يتهيبون لقاءه، ولا يقدرون على منازلته أدبياً إلا في الصحف»[43]، ويقول عنه صديقه محمد زيدان وهو يرثيه: «اليوم لا يعجز بياني عن الإبانة التي متعت بها في لسانك المبين كأبرع المتحدثين. رجال أربعة – لا أريد أن أسميهم – يطربني أن أسمعهم يتحدثون كأن الجرس في الحرف الذي ينطقون يعرب الكلمة ويزيدها إعراباً، وأنت واحد منهم، تقول فتعرب، ليس فيك عجمة فيما تعتقد وفيما تقول كأنك قد لبست الجاحظ والرافعي وشبعت من نهج البلاغة»[44]، ويقول العطار متناولاً حديثه: «وما لمثل حمزة أن يطيق أو يقدر على الصمت، فقد كان كثير الحديث، ولكنه لم يكن ثرثاراً، فحديثه كله فن وعلم وأدب وثقافة. ولعله اكتفى باللسان عن القلم من ناحية النشر»[45].

سمة أخرى – لا تقل أهمية – تعطي صورة واضحة عن اعتزاز حمزة برأيه وبقلمه، تلك السمة هي حرصه على عدم التقليد، يظهر ذلك من تكراره طرح الفكرة في أكثر من موضع، فهو يقول في كتاب (حمار حمزة شحاتة): «وبعد فإنا لا نقلد أحداً، ولن نسرق، وحسب القارئ منا هذه الأمانة في الوقت الذي عمت فيه فوضى التقليد وأصبحت كثرة الأدباء لصوصاً»[46]، ويقول في محاضرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل): «وما نرى بعد ما قلناه، من دليل على براءتنا من تهمة التقليد أو ترديد المألوف، أقوى من ضعف هذا البحث، واضطراب منهجنا فيه، هذا الاضطراب الواضح»[47]، فاختار أن ينسب الضعف لبحثه على أن يكون قد قلد أحداً فيه، ويشترك عزيز ضياء

في موقف رفض التقليد هذا، ليؤكد أن حمزة «كان من القلائل – في العالم العربي– الذين لا يرضون لأنفسهم أو لأعمالهم أن تلمع فيها بارقة اقتباس أو تأثر أو تقليد.... كانت أبرز خصائصه – وهي في نفس الوقت سبب الكثير من المتاعب التي واجهها في حياته– ذلك التعشق الملهوف للاستقلال الفكري، والحرص الممض على الابتداع، والترفع عن الاتباع، ليس فقط فيما يكتب من شعر أو نثر، أو فيما يديره من حوار أو نقاش، وإنما في مسيرة حياته الخاصة، حتى لقد كان يتعذر على مخالطيه وعشرائه من أصدقائه بل وأهله أن يفسروا الكثير والغريب – بل والمذهل أحياناً – من تصرفاته»[48]. غير أن اعتداده كان ينحو منحى عنادياً في مواقف معينة، مثل إصراره على عدم ذكر اسمه كاملاً، أو جدله الذي يتجاوز الحد أحياناً.

يقابل هذه العزة والاعتداد بالنفس صفة تتناقض معها كثيراً، فقد كانت نظرته إلى نفسه تحمل ازدراءً كبيراً في أحايين كثيرة، وإن كانت النظرة تزداد تضخماً في المرحلة الثانية من حياته، إلا أنها لوحظت على شخصيته من المرحلة الأولى، فهو يقول في كتاب (حمار حمزة شحاتة) -أهم المؤلفات التي تصور المرحلة الأولى- واصفاً نفسه: «ولكني مع هذا أضحك كلما وجدتُ إلى الضحك سبيلاً، وآكل كما تأكل الأنعام، وأغمض عيني، كما تفعل الأحياء»[49]، «وقبري بين هذه القبور فارغ يتثاءب قد مل الانتظار الطويل، كما مللته، فمتى يعتنق التراب بالتراب»[50]. غير أن الصورة تتعمق في الازدراء حتى تصل إلى السخرية اللاذعة من النفس، كقوله في إحدى رسائله لابنته شيرين «والآن لنرجع إلى من يقولون إني (فلتة). إن غرضهم أني كذبة أو تهويشة أو خرافة أو أسطورة»[51]، وقوله: «إذا تقدمتِ أنت قليلاً أو تأخرنا نحن قليلاً بقي السؤال معلقاً في الفضاء، يدور حول محوره كما أفعل أنا منذ فقدتُ مبررات وجودي في العقول والعيون التي تحاصرني»[52]، وقوله: «عليك الآن يا بنت أغبى مخلوقات الله....»[53]، وقوله في كتاب (رفات عقل) – أبرز ما يمثل الطور الثاني من مؤلفاته–: «ربما كان الكلام عن نفسي بهذه الصورة يعتبر تكبيراً لصورة بالغة الصغر»[54]، وقوله: «ظللتُ أدور كالسجين

في نطاق العقل والأخلاق والواجب عندما كنت شاباً، ففقدتُ نشاطي واكتهلت، فمضيتُ أجري وراء ما فاتني من أحلام الشباب فسقطتُ إعياء»[55]، وقوله في شعره:

«لستُ بشيخ لكنني هرمٌ يصلح من سمته ويصطنعُ
ويخدع الناس عن حقيقته فهل تراهم بفعله انخدعوا»[56]

ومن السمات المهمة في شخصية حمزة، والتي تركت أثراً بالغاً في أدبه، «الميل إلى الفلسفة والتفكير، فهو مغرم بتحديد المعاني وتقسيمها، وتطغى عليه مفهومات العقل»[57]، هذا يعني أنه كان يحمل شخصية تحليلية، لا تقف عند ظواهر الأشياء، ولا يكفيها تفسير المواقف بسطحية، يقول الدكتور عبدالله مناع عن هذه النقطة: «كما أن تاريخ وحياة (حمزة شحاتة) لا تقدم لنا شخصية ولوحة بالألقاب، بل تقدم لنا شخصية فنان تتوازعه فلسفة التأمل في الحياة والألم من الأحياء والسخرية منهما ومن نفسه»[58]، وحمزة يعترف بذلك صراحة حين يقول: «والتجريد مبدأ قديم لي أو هو مرضي الذي لا أشفى منه، عرفني به من عرفوا طريقتي في الحياة ومن قرؤوا نظراتي القديمة في الخير والشر، في الفضائل والرذائل، وفي الحب، وفي الشعر»[59]، ويكفي إيراد مثال واحد هنا للتأكيد على نزوع حمزة إلى التحليل وتجريد الأشياء، يقول حمزة في أحد مقالاته التي رد بها على عبدالله عريف في المساجلة النقدية بينهما: «ولو حللنا ما يقوله الأستاذ الصديق بطريقة أخرى لعلمنا أنه يعتقد أن :

الفرد + الجماعة = أكثر انصياعاً للمؤثرات

فالفرد - الجماعة = أقل انصياعاً للمؤثرات

وأن: الفرد + الجماعة = أقوى شعوراً وإدراكاً

والفرد - الجماعة = أضعف شعوراً وإدراكاً

وإذاً فالأقوى شعوراً وإدراكاً = أسهل انقيادياً

والأضعف شعوراً وإدراكاً = أصعب انقيادياً

وهكذا تأخذ الجماعة خصيصة الفرد في هذه القاعدة. ولا شك أن التقاء الشعور والإدراك في قانون الأستاذ أو في مثله الذي ساقه سبب هذا الارتباك الواضح. فهل من حيلة يرتجلها لتقينا حرج التقاء الساكنين؟ كما عند النحاة»[60].

غير التحليل والتجريد، كان يسعى حمزة لمثالية دنيوية عن أصالة نفسية، فأدبه الذي «يدعو إلى الفضيلة والإصلاح»[61] ليس إلا صدى لما تحمله نفسه من خير وصدق، ومن هنا كان يعيش صراعاً مريراً، أحد طرفيه نفسه التي تميل إلى المثالية والكمال، والآخر هو واقع الحياة التي تمتلئ -حسب نظرته التشاؤمية خصوصاً - بالكذب والزيف والظلم:

«أي عهد هذا الذي غلبت فيـ   ـه على الحق سفلةٌ ولصوصُ»[62]

يقول الدكتور عاصم حمدان: «عمل شحاتة طوال حياته على أن يكون الإنسان الذي لا تناقض بين أقواله وأفعاله»[63]، ففي الوقت الذي يقول في شعره:

«سموتُ بنفسي أن يهون حياؤها   فيسحرها برق المطامع خُلَّبا»[64]

ويقول أيضاً:

«عرضوا عليه وظائفاً مشبوهةً   فأبى وردد: يادوائر دوري»[65]

يرفض أن يسجل اسمه في كتاب (وحي الصحراء)، لأن قصيدة لشاب نُسبت لشاعر آخر، رغم الإغراء الذي يقدمه الكتاب، حيث كانت فرصة سانحة أن يضم الكتاب شيئاً من نتاجه الشعري، باعتبار حالة النشر المتواضعة والنادرة في تلك الحقبة. فما قصة حمزة مع مؤلفي كتاب (وحي الصحراء)؟

لم يورد القصة كاملة غير الدكتور الغذامي، إذ يذكر أن مؤلفي الكتاب الأستاذين محمد سعيد خوجة وعبدالله بلخير كانا قد استعانا بحمزة «لفحص المختارات الشعرية لمادة كتابهما. وحدث أن قدم أحد الشعراء نخبة من قصائده للنشر في ذلك الكتاب، ولاحظ شحاتة أن إحدى القصائد تلك لم تكن لمقدمها، وإنما هي لشاب كان له محاولات شعرية طواها الزمن حينما طوى الموت صاحبها. فالقصيدة مدّعاة إذاً ويجب إبعادها. كان هذا رأي شحاتة ولكن المؤلفين لم يجدا قول شحاتة مقنعاً، لعدم علمهما يقيناً بأن ذلك حق، ثم هما يريان ترك الأمر للشاعر الذي قدم القصيدة، وهما لا يجدان فيه شكاً. وهذا أدى بشحاتة إلى مقاطعة الكتاب ورفض حتى أن يدرَج اسمه في الكتاب أو شعر من أشعاره»[66]. هذا يعني أن حمزة كان حريصاً على الحق والأمانة العلمية والموضوعية، حتى ولو كان على حساب نفسه، يقول في محاضرته: «والحق أنا نرى القرابة بين معظم الفضائل ونقائضها وشيجة، والتداخل واضحاً. وما نعتقد التفرد بهذه النظرة، أو السبق إليها، فقد قاد الشعور بهذا التداخل - فيما نرجح - بعض الفلاسفة قديماً وحديثاً إلى اعتبار الفضيلة وسطاً بين رذيلتين»[67]، هنا يرفض حمزة إلا أن يثبت الحق، حين يؤكد أن الفكرة التي يطرقها ليست فكرته، بل سبقه إليها فلاسفة قبله، كما أنه يرفض فرصة سانحة أخرى، حين رشح صديقه أحمد قنديل لدى الشيخ محمد سرور الصبان ليتولى رئاسة تحرير (صوت الحجاز) عام 1355هـ، ولم يرشح نفسه رغم ما كان للصحيفة من مكانة في المجتمع وأثر[68]، مختاراً صديقه لما رآه فيه من سمات تؤهله لذلك. ليس هذا فحسب، بل إن محمد حسن زيدان يؤكد أن حمزة كان يحب مساعدة الشباب ليرتقوا ثقافياً وفكرياً، ويدلل الزيدان بعبدالله عريف، إذ يثبت أن حمزة كان «ليرفع من عريف يكتب بحثاً مستفيضاً عن الجمال بتوقيعه، ثم يكتب الرد على هذا البحث يعتمد المفارقة في الأسلوب ينشره عبدالله عريف موقعاً بإمضائه»[69].

سمة أخرى من سمات حمزة لها أثر على حياته وأدبه معاً، تلك السمة

هي القلق والملل السريع، لذلك لم يستقر في وظيفة من الوظائف التي عمل بها، بل «كان ينفر من الوظائف نفور الحصان الكريم من القيد»[70]، معتبراً إياها قيداً يقيده حيناً، وهو شخص اعتاد الرحيل والتنقل:

«فالسرى دأب همتي أتلقى النا ي كراً كما تكر السيولُ»[71]

وحيناً مدعاة للهوان ونقصاً للكرامة:

«وكوني لست أول مستقيل تنطع في وظيفته فخابا
دليلٌ أن للأرزاق عمراً وأن لكل مرتحلٍ مآبا
وأن لطاعة الرؤساء سحراً يُبلّغ من يطيف به السحابا
وما أخطأتُ إذ ألزمتُ نفسي كرامتها وآثرت الصوابا
فإن الحق أجدر باتباعٍ ولو كانت عواقبه هبابا»[72]

ليست الوظائف الدليل الوحيد على القلق الذي سيطر على شخصية حمزة، فنظرة سريعة على حياته تثبت أنها كانت فريسة لذلك القلق، فما كانت تخمد مشكلة مع أخيه حتى تشتعل مرة أخرى، وظل في شبابه يحلم بالهجرة مرةً إلى أمريكا وأخرى إلى مصر، ولما تحقق حلمه بالهجرة إلى مصر واعتزاله الناس، يعود ليندم على هجرته إليها، وعلى ما أضاعه من عمر، متمنياً العودة إلى الحجاز، يقول في إحدى رسائله إلى محمد عمر توفيق: «ما أشوقني إلى الحجاز... وإليكم»[73] وكان في بداية الرسالة قد قال: «والعودة إلى الحجاز ضرورة، سواء تحقق بها أمل من هذه الآمال العريضة، أم انتعش وهم»[74]، ثم إن قلقه طال مجتمعه فكان «إذا كره فإنه يسخط ويتبرم بكل شيء، وإذا خاصم خاض المعارك في شراسة لا تعرف التراجع»[75]، من ذلك ما يرويه محمد مغربي من القطيعة بينه وبين صديق عمره أحمد قنديل[76]، وغيرها كثير، حتى إنه يعترف بذلك قائلاً: «لقد كانت حياتي قلقة، وماتزال... لأني لم أتمتع قط بحريتي»[77]، ويلخص أنور زعلوك الفكرة فيقول: «كان حمزة رحمه الله نموذجاً حياً لعذاب الفنان وقلقه»[78].

هذا القلق يتناقض مع صفة أخرى في شخصية حمزة، فقد كان حمزة شخصاً منظماً في حياته، منظماً في مواعيده وتربيته وعلاقاته بالناس، ويذكر باخطمة أنه في تعامله مع الناس «يضع خطوطاً عدة بينه وبين من يتعامل معه، بعضها بيضاء وبعضها خضراء والأخرى حمراء، يمسك هو بمسار تجاوزها فلكل شخص خطوطه التي حددها هو له ولا يمكن أن يتجاوزها إلا بما يسمح له وبالحدود التي يحددها»[79]، «وكان له تقييم عجيب، فهو قد يستقبل شخصاً عند قدومه ولا يودعه عند سفره ويقصد قادماً آخر ليلقي إليه التحية والمجاملة المحدودة، وقد يستغرق مع آخر في الكلام»[80]، وتذكر السيدة زلفى ابنة حمزة أن أباها كان صارماً في إدارة البيت على النظام الذي سنه لهن، كما تؤكد ليلى أنه كان حريصاً على التنظيم في البيت، فكان يحفظ الأوراق الخاصة في ملفات معنونة مبوبة، «كحفظ الخطابات في ملف والشهادات في ملف آخر، كذلك طريقة كتابة الخطابات الرسمية... وأيضاً عدم تأجيل أي عمل حتى ولو ساعة واحدة»[81].

ربما يحتاج الباحث، إلى أكثر من هذا العرض ليحكم بالتطابق بين شخصيتي (حمزة شحاتة) الواقعية و(سانين) الروائية أو بالاختلاف بينهما، لكن ما تم عرضه يجعل الاطمئنان ممكناً إلى الحكم بوجود تناص أو تضفير – كما يقول الدكتور سعد البازعي[82] – بين الشخصيتين، هذا التضفير ليس بالضرورة أن يكون مقصوداً، أو مدبراً له، لكنه يعلن عن نفسه وعن وجوده، فلا يمكن تجاهله بحال من الأحوال، وكما أثرت شخصية (سانين) الذي لم يكن أديباً ولا شاعراً – بما فيها من أوجه- في حياته وفي فكره وفلسفته للوجود، فإن شخصية (حمزة) – بما فيها من تناقضات – تركت بصماتها في نتاجه الشعري والنثري بوضوح.

أعلم أن الحديث عن أثر السمات الشخصية في أدب حمزة، كان يحتاج إلى تتبع أكثر، وأعمق، لكن هذا مشروع يحتاج جهداً مستقلاً، لا أظنني قادراً على إنهائه – في هذه الورقة على الأقل –، لكنني أحسب أني جعلتُ من

أبرز التضاريس المتنوعة والمتناقضة - أحياناً - في شخصية حمزة علامات واضحة، تساعد القارئ المدقق - وغير المدقق ربما - في فهم وتبرير بعض ما يقرأه من أدب حمزة شعراً ونثراً، مع الوضع في الاعتبار كون هذه العلامات لا تمثل في مجملها غير عنصر واحد - تختلف نسبة تأثيره - من عناصر السياق الذي ترعرع فيه نتاج حمزة شحاتة الأدبي رحمه الله، وأسكنه فسيح جناته.



الهوامش

1) التناقض المقصود هنا هو: «التفاعل بين متضادين متعارضين أو متآلفين ضمن علاقات التفاعل لقانون (وحدة وصراع المتضادات)» وهو يأخذ بعضاً من خصائص التناقض المنطقي وبعضاً من خصائص التناقض الجدلي، حسب ما سيأتي في المبحث. (تعريف التناقض هنا اعتمد على الموسوعة الفلسفية العربية عن معهد الانماء العربي، ج 1).

2) الزهراني، صالح، الفلسفة الجمالية عند حمزة شحاتة، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، مجلة الجامعة.

3) ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، المكتبة الصغيرة، 1401هـ، ص 28.

4) بياشيف، آرتز، سانين ابن الطبيعة، تعريب: إبراهيم المازني، القاهرة، دار الشعب، دون ذكر لتاريخ الطبعة، ص 5.

5) المرجع السابق، ص 279.

6) المرجع السابق، ص 197.

7) ضيف، شوقي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ط 8، دون ذكر لتاريخ النشر، ص 105.

8) عبدالجبار، عبدالله، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية النثر: فن المقالة، خ، ج 2، ص 54.

9) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 50.

10) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 118 وص 119.

11) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين، ص 77.

12) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 49.

13) المرجع السابق، ص 53.

14) المرجع السابق، ص 89.

15) المرجع السابق، ص 101.

16) المرجع السابق، ص 101.

17) انظر: باخطمة، محمد، حمزة شحاتة أيام معه، صحيفة عكاظ، 2004/3/18م، الحلقة الرابعة، ص 146.

18) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 14.

19) مغربي، محمد علي، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 2، ص 146.

20) ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ص 49 وص 50.

21) انظر: ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ص 53.

22) انظر: مناع، عبدالله، شيء من الفكر بين السياسة والأدب، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1413هـ، ص 264.

23) يذكر محمد علي مغربي أن حمزة كان يطبخ الطعام لزملائه أثناء اعتقالهم في المصمك ويشير إلى أنه كان من أكثر الناس إجادة في صنع الطعام وتذوقه. (انظر: مغربي، محمد علي، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 2، ص 133).

24) عطار، أحمد، حمزة شحاتة، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3965، الأحد 1392/1/12هـ، ص 5 (أدب وأدباء).

25) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين، ص 136.

26) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 64.

27) المرجع السابق، ص 316.

28) المرجع السابق، ص 197.

29) المرجع السابق، ص 70.

30) المرجع السابق، ص 64.

31) مناع، عبدالله، شيء من الفكر بين السياسة والأدب، ص 264.

32) انظر: فلالي، إبراهيم، المرصاد، ج 2، ص 44.

33) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 201.

34) أبومدين، عبدالفتاح، حمزة شحاتة ظلمه عصره، ص 6.

35) انظر: فلالي، إبراهيم، المرصاد، ج 2، ص 44.

36) انظر: عبدالجبار، عبدالله، مرصاد المرصاد، ص 94.

37) حمدان، عاصم، قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري، ص 2 (المقدمة).

38) عبدالجبار، عبدالله، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية النثر: فن المقالة، خ، ج 2، ص 53.

39) باخطمة، محمد، حمزة شحاتة أيام معه، صحيفة عكاظ، العدد 2004/2/14م، الحلقة الأولى.

40) المرجع السابق، ص .

41) انظر: الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 201.

42) شاهين، محمد، حمزة شحاتة كان فناناً ممتازاً، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3993، الاثنين 1392/2/26هـ، ص 5.

43) حمدان، عاصم، الأديب السعودي حمزة شحاتة، الخطوط الجوية السعودية، مجلة أهلاً وسهلاً، عدد شهر يوليو - جمادى الأولى 1425هـ، ص 92.

44) زيدان، محمد، الأستاذ حمزة شحاتة، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3935، الأربعاء 1391/12/17، ص 5.

45) عطار، أحمد، حمزة شحاتة، جدة، صحيفة البلاد، العدد 3965، الأحد 1392/1/12هـ، ص 5 (أدب وأدباء).

46) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 25.

47) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 33.

48) ضياء، عزيز، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، ص 94 وص 95.

49) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 51.

50) المرجع السابق، ص 52.

51) شحاتة، حمزة، إلى ابنتي شيرين، ص 95.

52) المرجع السابق، ص 97.

53) المرجع السابق، ص 101.

54) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 13.

55) المرجع السابق، ص 88.

56) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 180.

57) العوين، محمد، المقالة في الأدب السعودي الحديث، ج 1، 359.

58) مناع، عبدالله، شيء من الفكر بين السياسة والأدب، ص 262.

59) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 22.

60) شحاتة، حمزة، حمار حمزة شحاتة، ص 64 (وسيتم تفصيل الحديث عن التأمل والفلسفة في أدب حمزة في الفصل الرابع بإذن الله).

61) الساسي، عبدالسلام، الشعراء الثلاثة في الحجاز، ص 30.

62) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 165.

63) حمدان، عاصم، قراءة نقدية في بيان حمزة شحاتة الشعري، ص 41.

64) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 202.

65) المرجع السابق، ص 317.

66) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 202.

67) شحاتة، حمزة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 73.

68) انظر: مغربي، محمد، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 1، ص19 وص 20.

69) زيدان، محمد، ذكريات العهود الثلاثة، الرياض، مطابع الشروق، 1411هـ، ص 242.

70) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص 206.

71) شحاتة، حمزة، ديوان حمزة شحاتة، ص 63.

72) المرجع السابق، ص 318.

73) توفيق، عمر، الرسائل، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، 1424ه، ص 16.

74) المرجع السابق، ص 14.

75) شحاتة، حمزة، شجون لا تنتهي، (من الخاتمة التي كتبها صديقه أنور زعلوك في الغلاف الأخير للديوان).

76) انظر: مغربي، محمد، أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة، ج 1، ص 20.

77) شحاتة، حمزة، رفات عقل، ص 13.

78) شحاتة، حمزة، شجون لا تنتهي، (من الخاتمة التي كتبها صديقه أنور زعلوك في الغلاف الأخير للديوان).

79) باخطمة، محمد، حمزة شحاتة أيام معه، صحيفة عكاظ، العدد ، 14/2/3/14م، الحلقة الأولى.

80) المرجع السابق.

81) ليلى حمزة شحاتة، جدة، صحيفة المدينة، العدد 2702، 1393/1/19هـ، (ملحق ذات الخمار).

82) انظر: البازعي، سعد، أبواب القصيدة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004م، ص 81.



في قراءة حمزة شحاتة!

الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة

بسم الله الرحمن الرحيم.. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله صحبه وسلم..

هذه فرصة تتاح لي رغم أني لا أعرف المحتفى به في هذا النادي الليلة بمناسبة ذكراه وهو الشاعر والكاتب والأديب الرائد حمزة شحاتة، والفضل في هذه المشاركة يرجع إلى أديبنا الأستاذ النابغ رئيس هذا النادي عبدالفتاح أبو مدين الذي ألح علي ووجد هذا الإلحاح تكريماً وتشريفاً لي لأشاطركم الحديث عن هذا الرائد وعن هذه القمة العلمية الفكرية الأدبية، لكن ما حيلتي وأنا لم أعرف هذا الرجل من قريب، وقرأت عنه وله شيئاً قليلاً عبارة عن إضاءات أو خواطر قد شرفني بها الأستاذ الكريم رئيس النادي ومكنني بهذا من الدخول في الموضوع من غير تعثر.

أولاً أصبحت أشعر أني من العاملين في هذا النادي والمنتسبين إليه، وهذا الشرف لا يدانيه شرف آخر في وضعنا الاجتماعي الذي نعيشه، والشرف الثاني هو أني سأستمع إلى عدد من الأساتذة والكتاب والشعراء يتحدثون عن هذا الرجل، وأرجو أن أفيد عن أقوالهم ودراساتهم لأضايف لكلامهم ما عندي من خواطر حوله.. هذا الرجل وهو المرحوم حمزة شحاتة يقام هذا الاحتفال لذكراه وهو جدير بهذا، فهو في ذاته يمثل قمة من القمم الفكرية والأدبية التي لم تعرف أولها ولكننا وقفنا على شيء مما تركته فكان ذلك من الجني الغني الممتع الذي يغذي نفوسنا ويملأ عقولنا ويشحذ أفئدتنا.

ثم الملاحظ بأن هذا الرجل ليس كأي إنسان بالرغم مما قيل عنه من أنه كان ذا حياة بعيدة عن الترف وبعيدة عن الزينة والراحة لأنه كان جاداً في كل خطواته وفي كل أعماله، وقد ترك لنا رحمه الله كتباً ومقالات كثيرة وقفت على بعض منها هي «الشعراء الثلاثة» و«شعراء الحجاز في العصر الحديث» و«حمار حمزة شحاتة»، و«رسالة إلى صديقه محمد عمر توفيق»، وكما كانت له هذه المجموعة من المقالات أو الدراسات، نجده قد عنى بالنثر وبالشعر، وفي النثر له أشياء كثيرة أهمها الكتاب الذي كان موضوع محاضرة له، والذي أخذ صيتاً كبيراً في الأوساط العلمية والفكرية والأدبية «الرجولة عماد الخلق الفاضل»، وهو يتحدث عن الرجل وعما ينبغي أن يكون له من جهد في هذه الحياة لتكوين الحقائق التي يتوصل عن طريقها إلى خلق فاضل، وكانت هذه المحاضرة قد اشتملت على عناصر كثيرة تتعلق بالفضائل التي ينبغي على الإنسان أن يحرص على توفرها، وبالنقائص التي يتجنبها، ولاحظ أنه عند حديثه عن النقائص ومن قبلها عن الفضائل لم يكن نائلاً من كلام الناس ولم يكن معيداً لآرائهم أو أفكارهم، ولكنه تغلغل في الموضوع وتحدث عما يجد في نفسه إزاء كل وصف من هذه الأوصاف ليجعله منطبقاً على الواقع الذي يعيش فيه.

ومن بين أعماله الجديدة واللافتة للنظر شعره البديع، فقد كان أمره غريباً في مآخذه لقضايا الحياة والمجتمع وفي حديثه عنها. هذا الرجل له ديوان لكن لم أظفر بهذا الديوان لسوء الحظ، لكن عندي إشارات قليلة إلى بعض القصائد التي صدرت عنه وتفوه بها، فمن ذلك ما يحدثنا به كل شاعر عن الجمال.. الجمال الذي يخص الله به الناس أو الجمال في أطراف الكون وما يمكن أن نلمسه من ملامحه التي تستوقفنا وتدفعنا إلى التغني به، فهو يقول:

لم أهواك أيها المفعم النفس شجوناً وحيرة وشقاء...

ألحزن فالحزن في البدر والزهر أندى وقعاً وأصفى رواء..

أم لمعنى شفت مفاتنك العذبة عنه فكاد أن يتراءى..

فالمعاني في الكون ليست على الإنسان وقفاً إلا هوى وادعاء..

وإذا وقفنا عند كل بيت من هذه الأبيات الأربعة نجده يصور لنا تجليات في تصور هذا الكون وفي محاولة الاقتباس من جمالياته ومن معانيه ومن توجهاته ليكون بعد ذلك له أثر في حياة الناس وفي تفكيرهم. رجعت بعد ذلك إلى جانب آخر مما وقفت عليه في هذه الدراسات التي رجعت إليها وإن كان رجوعي إليها قليلاً لأن الوقت لم يتح لي بما يكفي، وهذا يتمثل في شوارد من حكمته، وهو حين يتحدث عن الحكمة يطيل ويكثر وله معان سما بها إلى ما يعرفه بعض الناس أو إلى ما اختص هو به من عمق في نظرته وتحليله. مثلاً عندما يتحدث عن الحركة يقول «إن من لا يندفع إلى الأمام يدفعه التيار إلى الوراء»، وهذه قضية مسلم بها وكثير من الناس يعرفها فهي لا تزيد شيئاً وإن كان من الواجب الاحتفاظ بها وتقديرها لأنها ناتجة عن تجربة وعملية اختبار.

الأمر الثاني الفاقة، وقد عاشها، وهنا تختلف المعايير بالنسبة لحكمته، فهو في الفاقة يقول: «الفاقة تقتل أشرف الدواعي في النفس».. وهذا معنى شريف لابد من الانتباه له والكتابة فيه، فهذا موضوع اجتماعي كبير. ثم حديثه عن الهوان.. فهو يقول: «الهوان يصبح سهلاً بالممارسة ككل شيء».. وهذا تحليل لهذا الوصف القبيح الذي ينبغي أن يتخلى الناس عنه ويحذرون من الوقوع فيه، وهو الذي يشير إليه أبو الطيب المتنبي في قوله:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميّت إيلام

ثم هذه اللفتة الجمالية التي صاحبته في حياته في كل شيء، فهو يقول: «الجمال منجم غني بالأعاجيب والذخائر النفيسة، ولكن رغبات الذات تصطرع حوله كما تصطرع على منجم فحم».. وهذا له اعتباره في تقدير الناس لما حولهم من الأشياء التي يدركون حقائقها أو التي لا يتصورونها على

وجه الحقيقة. ثم هو بالنسبة للحرية يصفها بقوله: «ما نفع الحرية لمن ليست له رغائب».. وهذا يحتاج إلى تركيز في تفكير الإنسان وفي بيان الأهداف التي يريد أن يصل إليها، فهي تحتاج إلى شيء من الحركة ومن الدفاع عن الذات ومن البحث عن طرق الوصول إلى التحقيق.

ثم له من القصائد أيضاً القصيدة التي يقول في مطلعها:

وأما وحبك ما الرجاء بمُسعدي   إن كان حظي منك حظ المخفق

أريد أن أذكر بعد هذا أني مدين لعدد كبير من الباحثين الذين ذكروا هذا الرجل وعرفوه لنا، فمنهم المرحوم الأستاذ عزيز ضياء والأستاذ عبدالحميد المشخص والأستاذ مختار الوكيل، وفي مقدمتهم من كان سبباً في ارتباطي بهذا الموضوع والتقائي إليه الأستاذ رئيس النادي.

بعد هذا أشير بكلمة إلى أدبه.. هذا الأدب قد ذكره علماء وكتاب قاموا بوظيفة الناقد لآثاره.. نعم هو ليس بنقد كامل لأن الناقد في ذاته يحتاج إلى ثقافة. وثقافة الناقد يجب أن تتسع أكثر من ثقافة المنتج والمؤلف، لأنه يحتاج أن يتعمق وأن يقارن وأن يعلق ويبرز أهم الخصائص الموجودة في الأثر الأدبي. الذي تميز به المرحوم الشاعر والكاتب حمزة شحاتة هو أنه كما قال بعض المعرفين به يعرف بأنه يذكر في آثاره بفحول القدماء من الشعراء.

هنا أريد أن أقف وقفة صغيرة: كان من رابطة الأدب الحديث، وهو مع ذلك لا يريد بالحديث الحداثة التي نعرفها في الشعر، بل يريد بالحديث التجديد في اعتقادي، يريد الأصول السليمة والمناهج القويمة التي جرى عليها الشعراء من قبل، وله بحكم ذلك ارتباطات فكرية ونسب أدبي مع من أعجب به من الشعراء والكتاب، فنذكر له علاقته بالمعري، فقد أخذ الشيء الكثير من حكمته وطريقته، وربما أخذ بمنهجه في عرض آرائه، ثم من الأدب الغربي تأثر بنيتشه، ومن الأدب الإسلامي أو العربي بالنابغة والمتنبي، فهؤلاء كانوا طريقاً إلى المقارنة وبيان حقيقة هذا الرجل. أجد شخصين كريمين ذكرا

هذا الأديب والكاتب الكبير ببعض صفات إن دلت على شيء فهي تدل على الوفاء لهذا الشخص.

وأريد أن أختم كلامي بقولي علينا استجابة لمقالة أو كلمة أخينا رئيس النادي واستجابة أيضاً لوزير الثقافة والإعلام.. استجابة لهذه الروح التي نجدها عند رجال الحكم ونجدها عند عامة المثقفين والمفكرين بأن نقوم بدراسة هذه الشخصية دراسة علمية موضوعية ولا نكون قاصرين في أعمالنا على نقل الكلام وترديده مما صدر عن المتقدمين.

النظرة الثانية هي نظرة إبراهيم الفلالي فهو يقول إن صاحبنا حمزة شحاتة كان الأديب الأول الذي له من سعة الاطلاع وتنوع الثقافة ما يضعه في مصاف أكابر الأدباء، وهذه عندي خير من كثير من الجمل التي نقلت عن الكتاب والنقاد لأنها تصل بنا إلى البحث عن الأعماق في البيئة الفكرية والبيئة العلمية والجهود التي استطاع بها هذا الشاعر والكاتب أن يحقق ما كان في نفسه من طموحات لإصدار هذه المقالات والقصائد.

رحم الله هذا الشاعر والكاتب والرائد الكبير في البلاد العربية، فقد كان من حين نشأته إلى يوم وفاته، وكانت حياته نحو من 60 عاماً كانت لها خير وبركة وإن كان محتفظاً فيها بنفسه غير متصل بالناس مقيماً في الظل قانعاً بما كتب الله له، وكانت رحلاته إلى الهند وإلى مصر قد أعانته إعانة شديدة في تكوين شخصيته وإبراز معارفه والمشاركة في مختلف المجالات. شكراً لكم على الاستماع.



حمزة شحاتة: وصارت الدراسة

الدكتور عبدالله محمد الغذامي

- 1 -

كانت السنة 1974 وكان الوقت ربيعاً ومازلت أذكر حتى تفاصيل الجلسة ولون القميص مع إطلالة النافذة على المروج الخضراء التي تغطي الفضاء المحيط بالمكان ويتسلل لونه وروائحه إلينا وكان فوتيه ينبول يعلق على كلام قلته له عن معاناة مرت علي قبل تلك الجلسة وأنا أكتب في مسألة علمية كنت كارها لها وأحسست أن الموضوع نفسه كان يكرهني، وكنت أصف له حالتي مع هذه المكابدة الثقيلة، ولم يكن منه إلا أن رد علي - بعد إصغاء عميق - مقترحاً علي ترك الموضوع نهائيا والبحث عن شيء آخر غيره، وأنهى قوله بالتأكيد على أن محبة الباحث لموضوعه هي شرط لنجاح البحث، وركز على علاقات الحب بين الاثنين الباحث والموضوع.

لم أقتنع تمام الاقتناع بقوله لحظتها، ولكن الملاحظة بقيت في سري لتمر الأيام في تعاقب طويل، ويتأكد لي يوماً بعد يوم أن هذا الكلام ليس صحيحاً فحسب، بل هو بمثابة القانون المنهجي، ويصل إلى درجة الشرط الأكيد لنجاح أي بحث، أو أية مهمة، بدءاً من الزواج عن محبة، ومروراً بعلاقات العمل والوظيفة، وعلاقات الباحث مع موضوعه، وصرت أرى ذلك في عملي كله، حتى جعلته شرطا لبحوثي، وصرت أعلم طلابي هذه النصيحة التي تلقيتها من أستاذي.

وفوتيه ينبول هو الأستاذ المشرف على دراستي للدكتوراه في جامعة إكستر في بريطانيا، وهو مستشرق هولندي، وكانت الجلسة بعد مرور ثلاث سنوات على بداية دراستي العليا هناك التي ابتدأت في أغسطس 1971.

وتلك كانت لحظة لقاء بين التجربة والخبرة من البروفيسور ينبول من جهة وبين دارس يحمل الرغبة النفسية لعمل شيء ناجح من جهة أخرى، ولم أنس هذه النصيحة لأنها لا تنسى أولاً ولأنني صرت أتذكرها في كل لحظة أبدأ فيها بكتابة بحث، أو كتابة مقالة أو حضور مؤتمر، أو قبول دعوة للقاء صحفي أو تلفزيوني، وفي غالب الأمر فإن الأمر يبدأ في التكشف منذ لحظات البحث الأولى عندما أبدأ في جمع المادة ولملمة أطرافها.

وهذا ما صار لي مع تجربة الكتابة عن حمزة شحاتة، فأنا لم أكن أعرفه ولا كنت أعرف عنه شيئاً، ومر هو على الحياة وراح إلى ربه، دون أن يصلني خبره، ولهذا قصة وسبب سأرويهما بعد قليل، ولكنني أشير أولا إلى تعرفي عليه، وهذا قد صار حينما كنت في زيارة لبلدي في إجازة من البعثة عام 1973، ورأيت حينها كلاما في الصحف عن حمزة شحاتة حيث قد توفي - رحمه الله - ذلك العام، وكان ما في الصحف هو كلام من نوع الكلام الذي تبدو عليه المبالغة الشديدة في حق ذلك الفقيد، وفيه حديث عن شاعر عملاق وكاتب عميق وبعضهم صار يزيد في القول ويصفه بالفيلسوف، وكثير منهم جاءوا باستطرادات طويلة عنه وعن تميزه وعظمته مع لوم شديد على غفلة المجتمع عنه.

رأيت هذا كله وعجبت منه، لاسيما أنني لا أعرف صاحب هذا الاسم، ولا أجد له في نفسي رصيداً، مع أنني كنت على علاقة وثيقة بالشأن الثقافي منذ صغري وكنت على تواصل مع الصحف السعودية، كلها تقريباً، وخاصة الرائد واليمامة والجزيرة والمنهل، وعلاقتي مع هذه المطبوعات طويلة امتدت زمنا بدأ من دراستي في المتوسط ولم تنقطع إلا مع بعثتي بعد الجامعة بسنتين، ولكن اطلاعي الصحفي ذاك لم يترك في نفسي أي انطباع عن شخص بهذا الاسم، ولا شك أن الاسم كان يحمل لي بعض الغرابة فهو ليس حسين زيدان ولا عزيز ضياء وحسين سرحان وحمد الجاسر وابن خميس وأبو مدين ومحمود عارف وأبو تراب الظاهري، ولا هو من الجيل اللاحق مثل علي العمير وعبدالله مناع وأحمد الضبيب وعبدالله الجفري، وهم من أسماء

جريدة الرائد. وهؤلاء وأولئك هم أسماء كانت تتردد في الصحف السعودية ولكن اسم حمزة شحاتة لم يكن من ضمن قائمة الأسماء التي كنا نراها ونعرفها في الصحف والكتب.

وفي المقابل فإن ذاكرتي تختزن أسماء أدبية وتاريخية جاءت من الكتب بدءا من العصر الجاهلي وانتهاء بزمن العرب الحديث في مصر والشام والعراق والمهجر، وكلها لشعراء وكتاب ورواد، ولم يكن لحمزة شحاتة مكان بين هؤلاء ولا أولئك، وهذا ما جعلني أعجز عن تصور هذه الشخصية، وكنت صادفت قولا للأمير الشاعر عبدالله الفيصل أجاب فيه عن سؤال عن أفضل ثلاثة شعراء سعوديين، فقال: هم، حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة، ثم حمزة شحاتة.

لم يطل مقامي في تلك الإجازة أكثر من شهر عدت بعده إلى بريطانيا، وهناك صرت أحدث زملائي من السعوديين عن هذا الرجل الذي شاركوني في عدم معرفتهم بأي شيء عنه، وما كنت أحدثهم من باب إخبارهم عنه ولكن من باب السخرية من صحافتنا التي إما أنها تبالغ بمجانية هازئة أو أنها تكشف عن قصور خطير في تجاهلها لإنسان كان من الممكن أن يكون أبرز أسماء السعوديين إبداعا، فيما لو صحت الدعوى.

أما السبب في تلاشي اسم شحاتة صحفياً وأدبياً فهو لقصة محزنة كتبها هو بمداد روحه، وكان فيها الكاتب والبطل التراجيدي، حيث كان ضحية لرؤيته المثالية للحياة في حين أن الحياة لم تكن كذلك، ومنذ أن ألقى محاضرته الشهيرة (الرجولة عماد الخلق الفاضل) وهو يأخذ نفسه تدريجيا لتمثل مقولات تلك المحاضرة، وخاصة حينما كان يصرخ بالمرء الذي يعجز عن تمثل قيم الخلق الفاضل بأن يستحي، ويكرر دعوته للحياء، والحياء خفر نفسي وسلوكي، وهو إذ يكرر جملته الطاغية في المحاضرة بالدعوة للحياء فإنه إنما كان رمزياً يرفض الحياة، وثنائية الحياء/ الحياة، هي ما ظلت تلاحقه روحيا وخلقيا حتى قرر الفرار من نفسه عبر الفرار من المكان فسافر إلى القاهرة لا ليعيش هناك، وإنما ليلغي ذاته وينفي وجوده، وظل هناك ما

تبقى من عمره، وقرر العزوف عن كل شيء، وفيما كانت القاهرة تعج في الستينات بالثقافة والسياسة والوهج كان هو في بيته يمزق قصائده ويلغي ذاته ويمسح اسمه، كل ذلك نتيجة لقنوطه من حياة لم تكن مثالية كما يريد، ولم يكن هو قادراً على حملها على تمثل القيم الفاضلة التي يريد، وهكذا خرج شحاتة من ذاكرة الصحافة، ولكنه بقي في ذاكرة مجايليه الذين كان لهم الفضل في إبقاء اسمه حيا على ألسنتهم ، وظلوا يلهجون بالثناء عليه، وإسباغ الصفات على تاريخه المنسي، وهنا عرفت منهم خبر الرجل، بعد أن توطدت علاقاتي الشخصية بهم حينما عدت من البعثة عام 1978/1398 وعن طريق عبدالفتاح أبو مدين نشأت لي علاقات شخصية مع الوسط الثقافي في جدة، وفيها ولدت فكرة البحث عن شحاتة ومسيرة التعرف عليه.

وبدأت مسيرة البحث،

وأولها هي خلو الساحة – كل الساحة – من أي شيء من آثاره، حتى الذين سمعت منهم الثناء المفرط في شأنه لم يكونوا يحتفظون بشيء من إنتاجه، وكان ثناؤهم نظرياً وعاطفياً ولم يكن له من فائدة في المجال البحثي. ولكني مع هذا قررت التعرف على الرجل والبحث في أثره.

وابتدأ الأمر مع ابنته شيرين – رحمها الله – حيث استقبلتني مع زوجها في منزلهما في جدة وجلست معهما جلسة دامت ساعتين، وهي مسجلة عندي على شريط، وتحدثت شيرين عن أبيها وقالت كل شيء مما تعرفه البنت عن أبيها، حتى إذا ما نسيت، تطوع زوجها بتذكيرها ببعض الأمور، وفي بعض اللحظات كانت تنظر في عيني زوجها ليسعفها في التذكر، بدءاً من طريقة أبيها في توزيع أوصال الدجاجة المشوية على بناته الخمس وأخذ النصيب المتبقي له، ومروراً بتجنبه أكل الحلويات بعد أن أصيب بالسكر، ثم غضبته من شيرين حينما رأى على يدها خاتم ماس ثمين، وهاله هذا وهو قد رباها على العفاف والاعتدال في الحياة، ولم يهدأ باله إلا حينما أبلغته أن ذلك الخاتم هو تقليد وأنه منظر فحسب وأن ثمنه زهيد، وهناك ابتسم، وكأنه قد قال: نعم بنت أبيها. ولم يكن اللقاء ليبلغ درجة المرارة إلا

حينما ذكرت لي شيرين كيف أن أباها يتشدد عليها وعلى أخواتها في السماح لهن بالخروج للتنزه في حدائق القاهرة إلا بعد أن يخرجن له ما يمكن من قصاصات أوراق فيها بعض أشعاره فكان يأخذ الورق ويحرقه ثم يسمح لهن بالخروج مكافأة لهن على تسليمهن لهذه الوثائق، كانت شيرين تقول هذا وهي تصف حالها وحال أخواتها حينما تضطرهن الحال إلى خيار مر بين التنزه والحفاظ على تراث أبيها، وكيف يعصرها الألم وهي تصف حال التسليم وحال إحراق القصائد من أجل الخروج إلى نزهة ما كان الأب ليمنعهم منها لولا أنه وجد ذلك وسيلة للقضاء على شعره وهو العمل الذي صار يندب نفسه له.

وكثرت اللقاءات والقصص والحكايات وكلها في لقاءات مسجلة مع زملاء شحاته وأقرانه ومجايليه، وبلغت كلها أربعة عشر شريطا وتقارب الثلاثين ساعة مسجلة، تمت كلها في بيوت أدباء جدة، وفيها شيء كثير عن شحاتة وعن نشأة الحياة الثقافية في مكة المكرمة ثم رحيل الجميع إلى جدة، وكانوا أوفياء معي في ذكر كل شيء بلا تحفظ حتى في بعض ما لا يقال وكانوا يطلبون مني عدم نشر أو ذكر أشياء، وقد شدد محمود عارف على ذلك في عدد من المرات، أما محمد حسين زيدان فكان يطلب مني إغلاق المسجل كلما دفعه الاستطراد إلى ذكر أشياء لا يود أن تنشر، وكان يرى أن قولها مشافهة لي لا ضير فيه، ولكن لا تسجيل ، وكانت الجلسة معه تمر بفترات تتراوح بين ما ينشر وما لا ينشر، وعرفت كثيراً من العلاقات الثنائية والجماعية بين ذلك الجيل وما فيها من حلو ومر، وما فيها من طريف ومحرج.

هي أشرطة مسجلة وقصص محكية، ولكن لا أدب فيه ولا شعر، وهي تاريخ أدب وتاريخ مرحلة وحكاية ثقافة تتكون وتنمو مع بناء الوطن والوحدة والتكوين السياسي، وفيها هنا ثراء شديد، ولكن لا أدب فيها.

فأين نصوص شحاتة...؟!

في ذلك الوقت (1402/ 1982) لم يكن هناك شيء ذو بال من شعره وأدبه، غير شيء قليل في كراسات محدودة منشورة في دار المريخ وتهامة والقاهرة، وهي تعطي مؤشرات أولى ولكنها غير كافية لتأسيس رؤية نقدية عن رجل يوصف بالعملاق، وذلك المنشور لا يعطي قناعة كاملة بعبقريته، وهي العبقرية التي تصر عليها وتؤكدها هذه الأشرطة التي بين يدي.

وهنا قمت برحلة من التعب أخرى.

– 2 –

جاء التعب هذه المرة في البحث عن شعر حمزة شحاتة، ذلك الشعر الذي ظل الكل يتحدث عنه، ولكن لا نصوص، يتحدثون ويبالغون ويقولون ويكثرون ، ولكن أين النصوص.

هنا بدأت الرحلة، وطرقت الأبواب، والكل يعتذر، هناك من قال إنه رأى الديوان مخطوطا واستعاره من صديقه فلان، ثم أعاده إليه، وهناك من قال لي: وما يهمك من شحاتة وشعره، لقد مزق الرجل قصائده وانتهى الأمر، وهناك من حذرني من مغبات البحث عن شعره ، ونصحني بالسلامة، وكل هؤلاء من أصدقاء شحاتة ومرافقيه، وصار الأمر وكأنما هو حديث خرافة أكثر مما هو أحاديث بحث وجمع. ولقد أوردت في كتابي (الخطيئة والتكفير) أسماء من تعانوا وأسماء من تعذروا. ولكن البحث كان طويلا ولم أترك بابا إلا وطرقته، وكانت شيرين معي متجاوبة وواعدة.

وحان موعد سفري إلى أمريكا للشروع في التفرغ العلمي الذي كنت خصصته للكتابة عن شحاتة، وهنا ضاق الوقت بين ضرورة السفر، وعدم حصولي على مادة تكفي للدرس، وتركت البلد مخلفا ورائي وصيتين واحدة لشيرين بعد أن وعدتني بأنها ستبذل حتى المستحيل من الجهد للحصول على المخطوط الشعري من أي مصدر كان – ولم يكن عندها أي شيء منه –

وذكرت لي أسماء وأماكن هي من المظان البحثية ووعدت بطرقها ، والوصية الأخرى كانت مع عبدالفتاح أبو مدين لتولي المتابعة.

وذهبت إلى أمريكا، وهناك شرعت في عملي العلمي على مستوى النظرية واستخلاص النموذج، وليس بين يدي سوى ورقات ونتف وكتيبات عن شحاتة تنبئ عن المفقود أكثر مما تغني في الموجود.

وصار أن حلت إجازة رأس السنة فأخذت عائلتي في رحلة إلى جنوب كاليفورنيا، وديزني لاند، وعجائب لوس أنجليس، والعام 1983 يودع أسبوعه الأخير وهناك طاب المقام لنا واستمتعنا بالاسترخاء والفرجة، وامتدت إجازتنا عشرة أيام، عدت بعدها إلى منزلي على ضفاف سان فرانسيسكو، وحينما وضعت حقائبي نظرت أول ما نظرت في صندوق البريد، وفوجئت بوجود ورقة صفراء تقول لي أن لك طرداً بريدياً وعليك الحضور لاستلامه، ثم وجدت أخرى تقول إنها الملاحظة الثانية عن الطرد البريدي، ثم وجدت ثالثة تعطي إنذارا إما بالحضور قبل الساعة الخامسة من مساء الثامن من يناير 1984 أو فإن المكتب سيعيد الطرد إلى مصدره، لقد جاءت الورقات في أيام متتاليات أثناء غيابنا في الجنوب، وها نحن الآن عند الساعة الرابعة والنصف من اليوم الثامن من يناير 1984، اي أن بيني وبين هذا الطرد نصف ساعة فإما أدركه وإلا راح إلى الأبد، وهنا أخذت نفسي جارياً على قدمي ممسكاً بالشارع الذي حسبته الأقرب إلى مكتب البريد وتركت السيارة في المرآب لأن فتح باب المرآب قد يطول ويضيع علي بعض دقائق هي الفاصل بيني وبين الطرد.

ورحت أجري في الشوارع كأنني لص هارب من ملاحقيه وكان منظري لكل من رآني يوحي بأمر جلل وقد يخيف الناس مني، خاصة في أمريكا وما فيها من جرائم ولصوص وشذاذ، وصرت أجري وانعطف من زاوية إلى زاوية، ومن مقطع في شارع إلى مقطع في شارع آخر، وكل همي أن أدرك مكتب البريد قبل إغلاقه عند الخامسة مساء، كل هذا وأنا لا أدري يقينا ما الذي ينتظرني هناك وهل هذا الطرد مهم أم لا، وهل له علاقة بشحاتة أم لا.

لقد كنت قبل سفري إلى لوس أنجليس أفكر بتغيير موضوعي عن شحاتة، والأخذ بجبران أو المعري كنموذج نقدي أجري عليه دراستي التشريحية، وكان كل ذلك بسبب قلة النصوص الشحاتية بين يدي وغياب معظم شعره عنه، ومضى علي في أمريكا حتى تلك اللحظة أربعة أشهر ولم يصلني شيء من شيرين ولا من غيرها، على الرغم من كل الوعود والتحريصات وكل الانتظار، وكنت قد اتخذت قراراً شبه نهائي أنني حينما استأنف العمل بعد إجازة رأس السنة سوف أحسم الأمر.

وحينما كنت أجري في شوارع الباني، وهي قريتي التي سكنت فيها على حدود بيركلي وعلى إطلالة على سان فرانسيسكو وجسرها الشهير، حينما كنت أجري لم أكن أعلم أن الريح التي ورائي إنما هي ريح علمية تقول لي : عليك بشحاتة ولا تفرط به.

لقد جريت وجريت ولهثت ولهثت وتعبت وتعبت، ولكني وقتها كنت أمارس رياضة الركض كل ظهرية وقت الغداء الرسمي في أمريكا، وكنت أعرف تلك الشوارع كلها لأنني كنت أجري فيها ومضى على برنامجي في الجري حينها ثلاثة أشهر، وهذا أعطاني لياقة وقابلية للجري والسرعة، ومع ذلك لهثت وتعبت، لأنني كنت أجري لحظتها بلا حساب بين درجة السرعة ونسبة ضربات القلب وهي الطريقة التي تعلمتها من كتاب عن الجري، تحسب فيه النبضات وتوازنها مع إيقاعات القدمين، وذلك لضمان التوازن الجسدي ومقدرة الجسد والقلب على تحمل السرعة، لقد كنت أجري وبلا حساب، وكنت ألهث بلا رحمة ولا تفكر.

ووصلت،

وصلت على الدقائق الأخيرة ، وبالعجب الموظفة في البريد حينما رأتني أقف أمامها على الطاولة العازلة بيننا وأنا ألهث وأتصبب عرقاً، وأمد لها يدي بالورقات الصفراء الثلاث، ولولا سرعة التحرك مني بتقديم الأوراق لظنت المرأة بي الظنون ولحسبتني حرامياً أو مجنوناً، وهذا يجري هناك

خاصة مع لحظة الإغلاق حيث يكون صندوق البريد مليئاً بالنقود، وهو توقيت يعرفه اللصوص.

لقد شفعت لي الورقات، ولم أكن في كامل وعيي لحظتها لحساب ما يمكن وقوعه من تصرفاتي التي كانت توحي بأمر غير طبيعي، وفي أمريكا يمكن أن يؤدي هذا إلى مقتلك بمسدس سريع من شرطي أو من مواطن خائف، لأن هذه الحركات هي من الشبهات الخطيرة. وهي تختلف عن ممارسة المشي الرياضي أو الركض، لأنك في الحالتين تلبس ملابس رياضية وهي علامة تشرح سبب الركض وتبرره، لكن أن تركض بملابسك العادية وعلى مشارف المساء فهذا يعطي إيحاء خطراً قد يكون ثمنه باهظاً.

لقد ستر الله، وكم كنت ساذجاً وفطرياً حيث عملت ما عملت، ولكن الله حفظ، ثم إنه أعطى وأسخى.

قدمت لي الموظفة طرداً كبيراً وبمجرد أن لمسته أحسست أن داخله ورقات كثيرة، وكانت عيني أسرع مني في النظر إلى المرسل، وفيه رأيت:

المرسل: شيرين حمزة شحاتة

يا الله، ما أكرمك يارب.

جاء الديوان،

مخطوطاً، وقد أوشك أن يعود. وكلها دقائق.

لقد حسمت هذه الدقائق مصير الدراسة وصارت عن شحاتة، ولم تنصرف لجبران أو المعري.

لقد وفت شيرين - رحمها الله رحمة واسعة - ولقد وفى البريد في أمريكا حيث أدخل دراستي في عقدة درامية وصارت الدراسة.

وصارت الدراسة...



الفارس غاب

شعر: محمد صالح باخطمة

يا من علمني أن الكلمات
رغم الصمت ورغم الكتمان
رغم الخوف ورغم النسيان
تحيا... وتعيش لكل زمان
يا من علمني أن الغربة
في النفس
وليست في بعد الأوطان
يا من علمني أن العالم سجن
والسجان هو الإنسان
هو صنع الكذب ونمقه
أعطاه دواعي
أعطاه معان
يا من علمني أن لا يبني
مجد الإنسان
سوى الإيمان
الفارس غاب؟
ركب الفرس المغسول بضوء الفجر
وسار

ومضى لا يلوي

ترك الفانية

وليس لحي في الأمر خيار

ومضى في دنيا باقية

لا يسمع فيها صوت الأشرار



سكت الصوت المجلوّ

بلون الصبح

فما ثم هزار

بقيت بسمته للإنسان

إذا عانده زمن أو جار

بقي الفكر الصافي

يعطي الحكمة

أن الدنيا

ليل ونهار



حمزة شحاتة.. تجاذبات الضوء والظل

الأستاذ/ محمد صادق دياب

بعيداً عن كل ما تثيره مدرسة التحليل النفسي حول الدافعية إلى الإبداع وبواعثه فإنه لا يمكن إغفال ميل الأديب إلى الشهرة والظهور، كما لا يمكن تجاهل إحساسه بالزهو نتيجة تقدير الآخرين له، فالأديب كما يصفه «علي شلش» في الأصل إنسان، والإنسان لا يكره الظهور، إذ إن حب الظهور يمثل القاعدة العامة، أما حب الظل فهو الاستثناء، ويرى الأديب الراحل أحمد عبدالغفور عطار أن الإنسان مفطور بطبعه على أن يفكر ويبحث وهو إذ يصنع ذلك إنما يقصد أن يكمل به نقصه ويقوي ضعفه ويظهر بروزه وتفوقه حتى يكون موضع الإعجاب والتكريم والاهتمام.

وأمام هذه الحقائق وغيرها نجد أنفسنا إزاء موقف لا نجد له تفسيراً سهلاً ونحن نقرأ أو نتعرف على بعض كبار المبدعين الذين زهدوا في الشهرة، بل وحاولوا تجنبها وكأنهم يؤثرون الحياة في الظل، فيأبى إبداعهم إلا أن تلاحقهم الشهرة، ومن هؤلاء الأديب الأمريكي (وليم فولكنر) الذي كان يعلق لوحة «ممنوع الدخول» على باب مزرعته التي يسكنها، وكان المستهدف من «ممنوع الدخول» هم الصحافيين، كما كان الأديب الفرنسي «جوستاف فلوبير» من أشد الناس عزلة وانطواء، ومثله الكاتب المسرحي الأيرلندي «صامويل بيكيت» الذي كان يفر من الصحافيين وينأى بنفسه عن مجالسهم رغم ملاحقتهم له، وهناك أيضاً آخرون أمثال الأدباء «جون شتاينك» و«جوستاف فلوبير» و«سالنجر» وغيرهم.

وإذا ما انتقلنا إلى تقصي أحوال هؤلاء في ساحة الإبداع الأدبي السعودي فإن ثمة قلة من الأدباء يمثلون هذا الموقف بإصرار، ومن هؤلاء الشاعر حسين سرحان وعبدالله عبدالجبار، والمفكر والفيلسوف والشاعر حمزة شحاتة، وإن كان شحاتة هو الأكثر نفوراً من الشهرة والأكثر إصراراً على الغياب، إذ تروي له ابنته «شيرين» رحمها الله في مقدمة كتاب «إلى ابنتي شيرين» أنه كان يزهد في الشهرة وتسليط الأضواء على أي عمل يقوم به، وتورد حكاية طريفة مع جار له في القاهرة قرأ «ريبورتاجاً» مصوراً عن حمزة شحاتة في صحيفة الأهرام المصرية يحمل الكثير من الإشادة بشحاتة شاعراً ومفكراً، فجاء الجار إلى البيت ليقول لشحاتة وهو ممسك بالجريدة:

أأنت هذا الأديب العظيم والشاعر العملاق تسكن بيننا كل هذه الأعوام ولا نعلم عنك أي شيء من هذا؟

فيرد عليه شحاتة وهو يطرق بنظره إلى الأرض في حياء وتواضع قائلاً:

- لست أنا يا سيدي المقصود بهذا الكلام المذكور، ولكن مجرد تشابه في الأسماء، وحمزة شحاتة الذي أمامك إنسان عادي يعمل مربية لخمس بنات.

وانصرف الجار وهو يعتذر لشحاتة عن اللبس الذي حدث.

وتعتزم شيرين نشر رسائله إليها، فيكتب مازحاً ليقول:

- يا بنت أغبى رجل في العالم.. تنشرين الرسائل، هل أنا نهرو؟! أو تولستوي؟! أو نابليون؟!.

ثم يؤكد لها حديثه من مسألة نشر رسائله:

- إنه أخطر تهديد واجهته، ويمكن أن أواجه به في حياتي، وأعتقد أنها دسيسة ضدي لتحطيم أعصابي.

وفي رسالة أخرى كتبها إلى صهره - زوج ابنته شيرين - يحثه على إقناع شيرين عدم نشر رسائله: إنها - شيرين - لا تدرك الخطورة في نشر شيء لإنسان اختار أن يظل متحرراً من المجال الأدبي، وهي مسألة فرغت منها منذ زمن طويل، ولم يطرأ على موقفي منها أي تعديل. ويضيف: إني أصارع الذين ينشرون لي أو على أي شيء.. فماذا تريد أن تفعل بي هذه الحمقاء؟.

ويروي عنه صديقه ورفيق دربه الأديب عبدالله عبدالجبار في المقدمة التي كتبها الكاتب حمزة شحاتة، هذه الحادثة الثرية بالدلالة، أن أحدهم قدم شحاتة إلى شاعر تونسي قائلاً:

- الأستاذ شحاتة من كبار المفكرين.

فقاطعه شحاتة قائلاً: «سابقاً».. ونحن نقول نعم «سابقاً» يا سيدي العزيز، فليس فينا اليوم من يشبهك!..

وفي كتاب صدر عن جامعة أم القرى بعنوان «رسائل» يضم مراسلات سابقة بين مؤلفه الأديب محمد عمر توفيق وعدد من رجالات الفكر والأدب من معاصريه، نجد أن الرسائل التي وجهها شحاتة إلى صديقه توفيق قد كتب جلها من القاهرة، وتشكل سطورها، وإيحاءات سطورها، وما بين السطور مفاتيح التعرف على عبقرية الرجل، ومعاناته، وكبريائه، وأسباب عزلته، فلقد كان الرجل يهيم شوقاً إلى الوطن، وحنيناً إليه، فتمسك الغربة بتلابيبه، وقد أغلقت أسباب الرزق في الوطن أبوابها في وجهه، حتى إنه ارتضى أن يكون مراقباً لغوياً في الإذاعة السعودية، لكنهم استكثروا عليه حتى هذا القليل!!، لننصت لهمس قلبه على الورق وهو يكتب لصاحبه الوفي قائلاً: إلى لقاء قريب أيها الصديق الحبيب تحت سماء الوطن، وعلى رحابه الطاهرة التي ينزع بي حنيني إليها نزوع الظامئ إلى الماء، والساهد المؤرق إلى كراه.. وحسبك فإني أختنق بالدمع» وليتخيل القارئ - بعد ذلك - أن هذا العاشق

للوطن قد مات في غربته وهو يختنق بدمعه، بعد أن يئس من كل شيء حتى من إغراء المسؤول الذي التقى به في القاهرة كي يرشحه لإحدى الوظائف في الوطن، فنجده يكتب يائساً لصديقه الأديب محمد عمر توفيق قائلاً: «لقد عقد لي المسؤول امتحاناً عقلياً لم أحصل فيه إلا على الهزيمة المنكرة الصارخة، وقد أعداني بانقلاب رأيه فيّ، فغدا رأيي في نفسي أنني لم أعد أصلح لشيء مما يصلح له الناس».

وقد حاول صديقه أن يستكتبه في إحدى الصحف بمقابل مادي فيأبى ذلك المفكر الكبير في شموخ رغم حاجته لذلك، ويعتذر في تواضع قائلاً: لقد هجرت الكتابة أربعة عشر عاماً.. فما الذي بقي لها مني وفيّ؟!. ويمكن أن تقترب أكثر من فهم سيكولوجية شحاتة من خلال تصنيفه لنفسه وللآخرين، ففي إحدى رسائله يصنف حمزة شحاتة الناس إلى ثلاثة صنوف: صنف يرتبط بالماضي، وصنف يتطلع إلى المستقبل، وصنف يأخذ بخاصرة الواقع أو يأخذ الواقع بخاصرته «وهو يرى أن الصنف الأول يهيم بفائت، والثاني يتعلق بغيب محجوب، ويشير إلى أن كلا الصنفين – الأول والثاني – يمكن أن يغمض عينيه ويستحضر الصورة التي يريدها على الحالة التي تسعده، لكنه يرى الإشكالية حينما يفتح هؤلاء عيونهم، إذ يتفكك العالم الذي استحضروه ويتناثر ليحل محله عالم لا تستطيع اليد أن تصنع فيه شيئاً مما تصنع في ظلمتها الخاصة، ولربما يقصد أن هذا هو العالم الذي يعيش فيه الصنف الثالث الذي يأخذه بخاصرة الواقع أو يأخذ الواقع بخاصرته، لكن حمزة شحاتة يستدرك أن ثمة تصنيفاً رابعاً للناس وهو التصنيف الذي ينتمي إليه شخصياً، والناس من الصنف الرابع يعيشون نصفاً في الماضي ونصفاً في المستقبل، كما تعيش «البرمائيات» بين الماء واليابسة، وهذا الصنف من الناس – من وجهة نظره – أوفى إحساساً وانقباضاً، لأنهم أبعد نظراً، وأوفر علماً، وأوسع رقعة أو أملاً أو خيالاً، وبالتالي فهم يعانون مشكلة الارتباط بين الأحزان والفجيعة، وكأني بالشاعر والفيلسوف حمزة شحاتة لا يرى من

حصاد التاريخ الإنساني بكل ما فيه من حروب وقتل وظلم سوى ثمار حزن تتدلى على أغصان الأيام، في الوقت الذي لا يتوقع أن يجني من المستقبل سوى الفجيعة... وفي ظل مثل هذه الرؤية يمكن أن نتفهم نزعته إلى العزلة والانطواء وزهده في الشهرة والبريق. ويبدو أن شحاتة قد أوصلته الحياة فعلاً إلى تخوم الفواجع، فنجده في رسالة أخرى يكتبها من غربته الأخيرة في القاهرة يقول: إني مستغرق في هذا الفراغ الكبير الذي يحيط بي خارج نفسي وداخلها... تمتلئ فيه نفسي بهذه الفواجع التي زلزلت كوني الصغير». كل هذه الرسائل وغيرها تضعنا في مواجهة فيلسوف كبير يوغل في البحث عن «ماهيات» الناس والحياة والأزمنة والأماكن، وتغلب عليه مسحة تشاؤم تفكرنا رغم بعض الاختلاف بالشعراء: الإنجليزي بيرون والفرنسي «دي موسيه» والإيطالي «ليوباردي» وحتى بالفيلسوف «شوبنهاور» لكن تشاؤم شحاتة محكوم بنزعته الإيمانية، إذ كان دائم التأكيد في رسائله تلك بأن ما عند الله خير، وهو يسأله العاقبة وسلامة المصير، ويدعوه أن يرد طمأنينة نفسه بالإيمان، وصحتها بالعبادة والإذعان.

وأستطيع أن أقول جازماً لو أن الشاعر والمفكر حمزة شحاتة ينتمي إلى أية أمة من الأمم لحرثوا الأرض بحثاً عن إبداعاته الضائعة ولأثروا المكتبات بدراسات حول عبقريته، وقبل كل شيء لما انفضوا عنه - كما فعلنا - وتركوه وحيداً يعاني الشيخوخة والغربة وزوال البصر.

وفي ظل هذا الملتقى الذي يرفع شعار الوفاء لحمزة شحاتة آمل أن ننصفه راحلاً بقدر ما أضعناه حياً، متمنياً أن تكون عبقرية شحاتة وفكره وفنه هدية ملتقاكم إلى الأجيال القادمة، فأمة يختزن تاريخها مفكراً عظيماً واستثنائياً كشحاتة حري بها أن تنقله إلى الواجهة فناراً وقدوة ومثالاً.. فهل نفعل؟.



وجه آخر للحكي

لطيفة قاري

نحبُّ الحياة
ولكننا نعشقُ الموتَ أكثرْ
نذوبُ كما الشمعِ
في لجّةِ الشوقِ
أو في ضنى اليأس نبحرْ
وإن غابتِ الروحُ عن وعيها
لا نصبُّ لها في العروقِ الحياةْ
لئلا تضلَّ
وتسكرْ





يقول حمزة شحاتة «كل لحظة نحياها هي لحظة نموتها. إذاً لماذا ندع شيئاً للموت»

«إذا لم يوجد في حياتك ما يتحطم فأنت هراء ولست إنساناً يحيا»

ويقول لابنته شيرين «ماذا تجدين الآن في رأسكِ غير قليل من الدوار»



عرفتَ ولم أعرفْ
ندمتَ ولم أتبْ

وأنكرتَ
لكن بعضُك الآن هاهنا
يشُفُّ عن المفضوحِ
في رعشتي أنا
يساورني الشك ما خبأتْ يدي
من الطيبِ
وهماً
ولو كان سوسنا
ويشطرني الوسواسُ
لو قالَ من أحب
أحبك
كم يهذي الحبيبُ مداهنا
ولو ناحتْ على القربِ مني
حمامةٌ
لقلتُ هي الروحُ تشكو لربنا
(فأي السبيلينِ خيرٌ)
وأينا
عصيٌّ على البوحِ
إن فاض يأسُنا
وأي الحبيبينِ خيرٌ
وأينا
عصيٌّ على الروح إن فضَّ كأسَنَا
شربنا ولم نشربْ



ثملنا ولم ننقْ
ولازالتِ الكأسُ تبدي تحننا
فياسيدي لو كنتَ لا ترى
لما هزَّ غصنُ الليلِ أعطافَه لنا
وياسيدي لو كنت لا أرى
لما دارتِ الأرضُ
حتى كأننا
(تتوءُ بنا الأينْ)
لا تدري
ولا هنا
دليلٌ ليمسكَ بي
إن غابت الشمسُ
والغاباتُ حولَنا
وأصغي إلى ما روَّع الليلْ
أصطلي
برعبك
إن همهسَ الصمتُ
أو دنا
قليلاً من النبعِ من لا ماءَ عنده
تناديه (مت يا قلبُ لا ماء عندنا)

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

ويقتربُ الفجرْ
يا ضوء قد علاَ

نحيي ولم يشرقِ الدمعْ
يا ضوء
ضمنا
لأبكي
ويبكي
أو لأضحكَ لو هفا
صديقي إلى الشمسْ
أو هبٌ مؤمنا
(أراه وأصفي)
حين يزهد أو يصد
يراني ويصفي
حين أزهد أو أصد
ويسألُ إن كنتُ
قد أوصدتُ بابنا
فلا الريحُ
لا النارُ
لا الأمسُ
لا الهوى
ولا من (تصبَّى في دجى الليلِ)
لاعنا
يسيءُ بنا الظنْ
والظنُّ غفوة المريدينِ
من ذا يا فؤادي أرادنا

لنا اللهُ

والحرفُ

والصدفةُ التي

فضحتْ بها سري

وأسررتُ واهنا

أحبُّ

فلم يعبأ ولم يجرح الهوى سوانا

ومن سواكَ يا بحرُ

راعنا



هدوءَ البحرِ

والقلبُ صاخبٌ

وموجُ البحرِ إن بات ساكنا

وأبحثُ في عينيهِ عما يزيدني

جنوناً فلا أصحو

(ولو لمتَ خائنا)

(فما أنا إلا ما أهيم بحبه)

ولو قال لا أهواك

ما كان همَّنا



(سلوا صاحبي المخمورَ

ماذا لوى به

أكأسُ الطلا)

أمن سقتها)

فشفَّنا

دعاءُ الذي لو تاب

لم يُستجبْ له

ولو قام في آخرِ الليلْ

ما كان آمنا

أنا المضطّر للحظة التي

أهيمُ بها شعرا

وأهذي

وأنتشي

وأكتب

أو أمحو

ليحلو عذابُنا

(فنينا وأفنينا ولم يفن ما غوى)

زجاجُ المصابيحِ

في وقدةِ السنا

(فيا قلبُ إن يعصف

بلكَ الحزن فاتئدْ)

إلى أن يرى من في خيالي

خيالنا

1427/2/13



الشامخ الرجل

شعر: علي بن يوسف الشريف

إهداء إلى روح الشاعر الكبير/ حمزة شحاتة (شاعر الحجاز)

شامخٌ أنت سيدي كالنخيل ... يزدهي الوجد بالمقام الجميل
يرتقي الحسن رغم كل الخطا ... ومن الطهر صونه من دخيل
ألف الناس سلب كل ضعيفٍ ... وخداع القوى بالتبجيل
وتماروا في كل زيفٍ قبيحٍ ... يعرضون على مسارح التمثيل
يرقصون على المبادئ رقصاً ... والرجولات تباحُ بالتفصيل
كل من شأنه المصالح يبقى ... هو أسمى من كل فعلٍ أصيل
يالهولي على المبادئ كم قد ... أفجعتها مقارعُ من طبول
تجدب الأرض أن تأثمت فيها ... وتصوم السماء بالتنكيل
والفضاءات بالدياجر أمست ... مطبقاتٍ فلا يرى من سبيل
يا محباً براه وجدٌ دفينٌ ... وسقته الكؤوسُ من كل غيل
يحسب الومض للسراب مكاناً ... فإذا جاء لم يجد من خميل
كلها ترهات لا صدق فيها ... وأباطيل زورت من جهول
طاب للمرجفين دوحٌ أثيرٌ ... واصطفى الرمل كل عقلٍ ثقيلٍ
أن تكن هذه الحياة فبؤساً ... للحياة بكل شهمٍ ذليل

أيها الحر طبت في كل حين ترمق النجم تهتدي بالدليل
سطر الحرف فالحروف دماءٌ زاكياتٌ تُطيب بالتهليل
أيها الحر أنت إن مُت تبقى خالداً بين ثائرٍ ورسول
مت كريماً فللكرامة أسمى من بروجٍ تشاد بالتهويل

مكة المكرمة - البلد الحرام - في 7/ صفر/1427هـ



حمزة شحاتة قمة اكتشفت

شعر: الدكتور / حمزة أحمد عامر الشريف

ابتسم يا ثغر في ذكرى القوافي ... واتشح بالفخر إن الجمع واف

وأنشد الأيام لحناً ليس ينسى ... سطرته كف مفتون الضفاف

في سهول الثغر كانت أمسيات ... وتباريح جوًى جم التصافي

قمة الإبداع لم تكشف رؤاها ... ذاك ظلم العصر للإنسان جاف

فاض في مكة نثراً وجرى ... نهر إبداع وعاه كل قاف

حينما رفَّ نديُّ القول في ... ردهة الإصفاف، لُبي بالهتاف

بسط القول وأوفى حقه ... مثلما تبسط للريح الخوافي

لؤلؤ النثر له إتقانه ... وله المنظوم من غير خلاف

غادتان فيهما غنًى النهى ... جدة الإلهام من فيض المرافي

وإلى (بولاق) قد أنشدها ... من رفيف الحرف والإحساس داف

ويجاري النيل تيار الجوى ... يغزل الليل ويمضي القولُ شاف

وإذا الأهرام تعطي شعره ... حيزاً يغري شفاهاً بالشفاف

وإذا ما سألوه مبدعاً؟ ... قال غيري وهو بدر غير خاف

ومع المنثور والمنظوم في ... حسه الأوتار تحظى بقطاف

دوزن الجملة في ليل الشجى ... فارتقى الحس بهمس كالمُلاف

هتف اللحن على مواله ... نغماً شنف أسماع القوافي

عبقري صاغه نظماً ولحناً ... فحباه الكل تاريخ اعتراف

فضياء قال عنه قمة ... ولأستاذي له رأي انتصاف

وأرى النادي حباه موسماً ... جدد الأمس لقيس وارتشاف

(حمزةَ) الإبداع جادتك الغوادي ... والغَذّامي قوله في النقد واف

يا سميَّ الحرف اعذرني فلم ... أبلغ القمة رغماً عن جزاف

إنما حاولت أن أرقى المدى ... والمدى قد فاق أجواز الغلاف



تحية شعرية إلى حمزة شحاتة

المفكر.. والشاعر.. والأديب «رحمه الله»

الدكتور/ يوسف حسن العارف

بمناسبة انعقاد ملتقى النص بنادي جدة الأدبي المخصص

لهذا الشاعر الكبير «رحمه الله»

من مَهْمَهِ الغيب حتى مشرق الفِكَر … قد جئتَ مكتسياً ثوباً من العِبَرِ
يا واحةً من بكاء الغيث مهْيَمُها … ومشعَلاً من ربيع العقْلِ والنَّظَرِ
يا موقداً لانثيالاتٍ مجنَّحةٍ … من المشاعر - شعراً فائق الصُّوَرِ
يا مبدعاً من جميل القول أحسَنَهُ … ومؤرقاً بالذي يصفو من الكدر
«قد جئتُ معتذراً» عما أُسَطِّرُهُ … فلستُ من مُنْحِجٍ كلاًّ ولا مَضَرِ



يا انتَ يا قمَّة جاءتْ على قَدَرٍ … كما اتى ربَّهُ موسى على قَدَرِ
اتيتَ تُبدِعُ والدنيا مُعَكَّرةٌ … لا الشَّامُ شامٌ ولا في مِصْرَ مِنْ خَبَرِ
وما عَرَفنا بنجدٍ - قَطُّ - شاردةً … من الخواطِرِ والأشعارِ والفِكَرِ
وما رأينا عِراقياً بِهِ انْتَزَرَتْ … تلكَ القوافي، سِوَى كِسْفاً من البَصَرِ
ولا لدينا حِجازيٌّ يصوغُ هَوَىً … إلاَّ وانتَ تصُوغُ الحرْفَ كالدُّرَرِ
اتيتَ تسْكُبُ ماءَ الشِّعْرِ في وَلَهٍ … وفي ارتقاءٍ من الإبداعِ مُبْتَكَرِ

أتيتَ تقدَحُ فجمرَ الشِّعرِ مُنْتَجِعاً	نهرَ الحياةِ، بلا خضوْفٍ ولا حَذَرِ
فكنتَ فارِسَهُ الميمونَ طَلْعَتُهُ	راساً من القَوْمِ لا هَمَلاً من البَشَرِ



يا أنتَ يا قِمَّةً شمَّاءَ باذِخَةً	تدنُو إليكَ القوافي البِكْرُ في خَفَرِ
حمَلْتَ في بُرْدَتَيْكَ الفَخْرَ فاتَّضَحَتْ	آثارُهُ للمَدَى في الحِلِّ والسَّفَرِ
أجيئُكَ اليوم ممْهوراً بقافيةٍ	عصْماءَ ما مَسَّهَا شَيءٌ من الكِبَرِ
تُتْلى على ملأٍ قدْ جاءَ مُحتَفِلاً	يَحُفُّهُم قائدٌ قدْ جاءَ بالظَّفَرِ
يَسُرُّكَ اليوْمَ أنَّ الجَمْعَ قد شَكَرُوا	أيامَكَ البِيْضَ فاهْنَأْ ذائعَ السِّيَرِ
تَحِيَّتِي أيُّها الأحْبابُ أشْفَعُهَا	بما يليقُ من التِّبْيانِ والصُّوَرِ

جدة 6-1427/2/8



حمزة شحاتة: قراءة نقدية ثقافية

الدكتورة لمياء باعشن

سيداتي سادتي

أخواتي إخوتي

أسعد الله صباحاً جمعنا على العلم والمعرفة..

عندما كنت أدرس في الخارج تردد على مسامعي سؤال لطالما أحرجني. كنت أُسأل دائماً عن رموز الأدب في بلادي وعن اتجاهاتهم الفكرية، وكنت أتلعثم، ثم أذكر العقاد والحكيم وحسين وغيرهم من العرب، وهم أدباؤنا، لكنني تمنيت لو عرفت اسماً لأديب يشاركني الأرض والإحساس والتجربة...

لم أكن أعرف حينها..

وقبل سنوات انضممت إلى أنشطة النادي الأدبي بجدة وبدأت أسمع مقتطفات من الأدب السعودي.. كلمات وأسماء وأحداث ومراحل.. كلها لم تعن لي شيئاً، والمخجل أنني كنت في قرارة نفسي أشك في قيمة ما أسمع وأكاد أوقن أن الرواد لهم نصيب الأسد من الشهرة والقيمة والتقدير... فقط لأنهم رواد.. أي لهم السبق لا غير... معذرة.. فأنا...

لم أكن أعرف حينها.

تدريجياً بدأت أطلع وأسأل وأبحث وأقرأ، فإذا بوجه آخر للحقيقة يبرز من خلف السنين، وإذا الماضي حافل بالإنجازات التي لم يتوفر لها ربع

إمكانيات حاضرنا، وإذا راودنا وأدباؤنا ومفكرينا قد برزوا واحداً تلو الآخر ووقفوا في صفوف البارزين من كتاب العالم.

فقط.. لو كنت أعرف حينها..

لكن مدارسنا لم تعلمنا شيئاً، ومجتمعاتنا الثقافية نبذت النساء، وأسواقنا حجبت الكتب، ووسائل إعلامنا بثت لنا ثقافة الخارج وطمست محليتنا.. فكيف كان لي أن أعرف؟

امتناني لا حدود له لهذا النادي وللرجل العظيم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، فمن هنا وبجهوده، بدأت رحلة المعرفة.

وكم كان رائعاً أن نعرف من خلال هذا الملتقى شاعرنا ومفكرنا الكبير حمزة شحاتة، فعلى مدى أربعة أيام أقول إننا أعدنا النظر في معرفتنا به ولامسنا فكره من كثب، وصححنا تفاصيل عن حياته كانت من المسلمات، فأدركنا مثلاً: أنه لم يفقد البصر بمعنى العمى، بل عانى من مشاكل في القدرة على الرؤية الواضحة نتيجة مرضه بالسكر...

وأنه وإن لم يكن فاحش الثراء فقد كان ميسور الحال يبعث حوالات نقدية لابنته شيرين المتزوجة والعاملة في الصحافة والإذاعة، ثم يقول لها: ألا يلزمك من هنا بعض المطالب؟

وأن غربته لم تكن اختيارية بل قسرية، وأنه عاش في مصر طوال تلك السنوات في حالة تأهب للعودة إلى موطنه، وأنه لم يحرق أعماله قط ولم يتوقف عن الكتابة ولا لحظة من عمره، فزلفى كانت ترافقه أينما ذهب وفي يدها قلم تدون به في دفتره الذي أعطاه عنوان «أقوالي» كلما طلب منها ذلك، وأنه لم يعتزل الحياة العامة ويتقوقع بل كان اجتماعياً كثير الأصدقاء والمعارف، وأنه كان مثالياً أعتقد أن من الواجب ألا يكتفي بالمعرفة، بل أن يتخذها «دستوراً للتطبيق وللسلوك»، وأنه تعامل مع الفشل بطريقة السير لا بالتوقف، فالسير كما يقول: «خير من السقوط في صورة العجز عن الحركة،